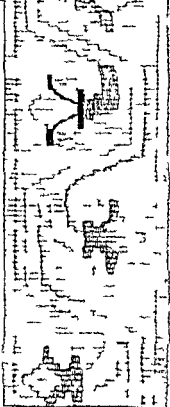


205



# JAHRBUCH DER ASIATISCHEN KUNST

*HERAUSGEGEBEN  
IN VERBINDUNG MIT*  
ERNST GROSSE · FRIEDR. SARRE  
WILLIAM COHN · HEINR. GLVECK  
VON  
GEORG BIERMANN

★  
*ERSTER BAND*  
**1924**

KLINKHARDT & BIERMANN  
*LEIPZIG*

# INHALTSVERZEICHNIS

## Aufsätze

<i>DIE ASIATISCHE KUNST</i> Ein Versuch von Josef Strzygowski Mit 18 Abbildungen auf Tafel 1—10	Seite 1
<i>DIE ÄGYPTISCHEN TEPPICHE</i> Von Friedrich Sarre Anhang von E. Flemming Mit 8 Abbildungen auf Tafel 11—14	19
<i>TÜRKISCHE BRUNNEN IN KONSTANTINOPEL</i> Von Heinrich Glück Mit 17 Abbildungen auf Tafel 15—22	26
<i>QUELLEN ZUR OSMANISCHEN KÜNSTLERGESCHICHTE</i> Von Franz Babinger	31
<i>DATIERTE PERSISCHE FAIENCEN</i> Von Ernst Kühnel Mit 11 Abbildungen auf Tafel 23—27	42
<i>DER „SILBERKELCH VON ANTIOCHIA“</i> Römischer und vorderasiatischer Zeiteinsatz altchristlicher Denkmäler Von Josef Strzygowski Mit 5 Abbildungen auf Tafel 28—29	53
<i>FRAGMENTE EINES ÄLTEREN PERSISCHEN WIRKTEPPICHES</i> Von Ernst Diez Mit einer farbigen Tafel als Titelbild	62
<i>KOSTÜM UND MODE AN DEN INDISCHEN FÜRSTENHÖFEN IN DER GROSZMOGHUL-ZEIT</i> (16 bis 19 Jahrhundert) Ein Beitrag zur Chronologie der Kulturgeschichte der indischen Miniatur-Malerei Von Hermann Goetz Mit 29 Abbildungen auf Tafel 30—47	67
<i>VOM RELIGIÖSEN UND GROTESKEN IN DER INDISCHEN KUNST</i> Von Stella Kramrisch Mit 14 Abbildungen auf Tafel 48—52	102
<i>EIN NEUES BLATT FRÜHER INDISCHER KUNST</i> Von O. G. Gangoly Mit 1 Abbildung auf Tafel 53	109
<i>EINIGES ZUR „BUDDHISTISCHEN MADONNA“</i> Von Melanie Stiassny Mit 10 Abbildungen auf Tafel 54—58	112
<i>DICKBAUCH-TYPEN IN DER INDISCH-OSTASIATISCHEN GÖTTERWELT</i> Von L. Scherman Mit 46 Abbildungen auf Tafel 59—75	120

# INHALTSVERZEICHNIS

<i>DIE WANDMALEREIEN ZU KELANIYA</i> Von Stella Kramrisch Mit 9 Abbildungen auf Tafel 76—80	Seite 137
<i>DAS PROBLEM DER BAUKUNST ASOKAS</i> Von D R Bhandarkar	140
<i>DER URSPRUNG DES SIKHARA DER (INDO-ARISCHE) NĀGARA-TEMPEL</i> Von Ramaprasad Chanda. Mit 3 Abbildungen auf Tafel 81—82	143
<i>INDISCHE KOLONIALKUNST</i> Von William Cohn Mit 10 Abbildungen auf Tafel 83—86	146
<i>DIE PLASTIK DES HINTERINDISCHEN KUNSTKREISES</i> Von Alfred Salmony Mit 11 Abbildungen auf Tafel 87—93	150
<i>AUFGABEN UND METHODE EUROPÄISCHER FORSCHUNG IM BEREICHE ÖSTLICHER KUNST</i> Von Curt Glaser	156
<i>CHINESISCHE BUDDHA- UND BODHISATVAKÖPFE</i> Von Otto Fischer Mit 7 Abbildungen auf Tafel 94—98	159
<i>INDO-KOPTISCHE KUNST</i> Hans Berstl Mit 35 Abbildungen auf Tafel 99—106	165
<i>ZU DEN GRUNDFORMEN DER CHINESISCHEN KUNST</i> Von Zoltan von Takács Mit 9 Abbildungen im Text	191
<i>CHINA UND DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT</i> Von Julius Kurth Mit 4 Abbildungen auf Tafel 107—108	197
<i>VERGLEICHENDE STUDIEN ZUR MALEREI JAPANS UND CHINAS</i> Von William Cohn Mit 15 Abbildungen auf Tafel 109—116	202
<i>NO UND NŌ MASKEN</i> Von Friedrich Perzýnski Mit 10 Abbildungen auf Tafel 117—121	211
<i>DIE TÖPFERKUNDE DER JAPANER.</i> Von Ernst Grosse Mit 6 Abbildungen auf Tafel 122—123	217
<i>EISEN UND BRONZEPAGODEN IN CHINA</i> Von Ernst Boerschmann Mit 15 Abbildungen auf Tafel 124—133 und 7 Abbildungen im Text	223
<i>DIE ANFÄNGE DER GROSZPLASTIK IN CHINA</i> Von Alfred Salmony Mit 6 Abbildungen auf Tafel 136—138	236
<i>THE OPENING EXHIBITION AT THE FREER GALLERY WASHINGTON</i> By L. Ashton Mit 1 Abbildung auf Tafel 139	239



## Besprechungen

<i>NEUERE WERKE ÜBER ISLAMISCHE KUNST</i> Von Ernst Kühnel	Seite 243
1 A Ahlenstiehl Engel, Arabische Kunst	243
2 E. Kühnel, Maurische Kunst	243
3 U Tarchi, L'architettura e l'arte musulmana in Egitto e nella Palestina	243
4 de la Roche, Indische Baukunst	243
5 E. Diez, Persien Islamische Baukunst in Chirásán	244
6 de la Nezière, Les monuments mauresques du Maroc	244
7 H Basset et E Lévi Provençal, Chella, une nécropole méroïte	244
8 Aly Bahgat et A Gabriel, Fouilles dal Foustát	244
9 E Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik	244
10 G Migeon, L'orient musulman	243
11 R Meyer Riefstahl, The Parish Watson Collection of Mohammedan potteries	246
12 Musée de l'art arabe du Caire La céramique égyptienne de l'époque musulmane	246
13 J Strzygowski und H Glück, Die indischen Miniaturen des Schlosses Schönbrunn	246
14 E Kühnel und H Goetz, Indische Buchmalereien aus dem Jahāngir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin	246
15 F Sarre, Islamische Buchenbände	246
16 Kendrick and Tattersall, Hand woven carpets, oriental and european	246
 <i>NEUERE LITERATUR ÜBER INDISCHE KUNST</i> Von William Cohn	 247
1 E J Rapson, The Cambridge History of India	247
2 A Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhara	247
3 A v Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien	248
4 G Th Hoeck, Die Eingliederung Indiens in die Geschichte der Baukunst	248
5 N J Krom, Inleiding tot de Hindoo-Javaansche kunst	249
6 K Döhring, Siam II	249
7 H Parmentier, Les sculptures Chames au Musée de Tourane	249
8 Otto Höver, Indische Kunst	249
9 Ferdinand Guggenheim, Indische Kunst	249
10 A K Coomaraswamy, Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston	249
11 Derselbe, Museum of Fine Arts Boston	249
12. Vereeniging van Vrienden der Asiatische Kunst	249
 <i>NEUERSCHEINUNGEN ÜBER OSTASIEN</i> Von Karl With	 251
1 E Boerschmann Baukunst und Landschaft in China	251
2 A v Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien	252
3 J Kurth, Die Primitiven des Japanholzschnittes	255
4 Einstein, Der primitive japanische Holzschnitt	255
5 Loewenstein, Die Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister	255
6 R Bernoulli, Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik	255
7 F Succo, Katsuka Shunshō (Haruaki)	256
8 J Kurth, Der chinesische Farbendruck	255

	Seite
9 Georg Jacob, Chinesische Schattenschnitte	237
10 J Kurth, Suzuki Harunobu	236
11 Karl With, Die japanische Plastik	237
12 O Burchard, Chinesische Kleinplastik	237
13 Derselbe, Chinesische Grabkeramik	237
14 Derselbe, Chinesische Bronzegefäße	238
15 W Cohn, Ostasiatische Porträtmalerei	238
16 Derselbe, Altbuddhistische Malerei Japans	238
17, E Grosse, Die ostasiatische Plastik	238
18 L Bachofer, Chinesische Kunst	238
19 Derselbe, Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister	238
20 Diez, Einführung in die Kunst des Ostens	239
21 E F Fenelossa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst	259
22 Kern-Degerloch, Das Licht des Ostens	259
23 G Schurhammer, <i>Shintô</i>	259
24 M de Visser, The Arhats in China and Japan	260
25 E Erkes, Chinesische Literatur	260
 <b>NEUE WERKE ÜBER CHINESISCHE KERAMIK</b> Von Ernst Zimmermann	262
1 B Laufer, The beginnings of Porcelain in China	262
2 Bosch Reitz, Catalogue of an Exhibition of early Chinese Pottery and Sculpture	263
3 A L Hetherington, The early ceramic Wares of China	264
4 W L Hobson, The wares of the Ming Dynastie	264
5 R L Hobson and A L Hetherington, The Art of Potter from the Han dynasty to the end of the Ming	265
6 Transactions of the Oriental ceramic society 1921—22 und 1922—25	265
7 O Rücker-Embsen, Chinesische Frühkeramik	266
8 Ernst Zimmermann, Chinesisches Porzellan und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas	267
9 Henri Rivière, La céramique dans l'art d'extrême Orient	267
10 M de Vasselot et M de Ballof, Documents d'art dans la Musée du Louvre	267
 <b>EINZELBESPRECHUNGEN</b>	268
Laurence Binyon and J J O'Brien Sexton, Japanese Colour Prints (Julius Derenberg)	268
Ernst Zimmermann, Chinesisches Porzellan und die übrigen Erzeugnisse Chinas (Otto Fischer)	270
Mohendra Nath Dutt, Dissertation on Painting edited by Basanto Kumar Chatterjee (Robert West)	270
1 Arthur Waley, An Introduction to the Study of Chinese Painting 2. Una Pope Hennessy, Early Chinese Jades 3 Leigh Ashton, An Introduction to the Study of Chinese Sculpture (Alfred Salmony)	271
Joseph Dahlmann S J, Japans älteste Beziehungen zum Westen 1542—1614 in zeitgenössischen Denkmälern seiner Kunst. (E Grosse)	273
George Coedès, Bronzes Khmers (Alfred Salmony)	274

# DIE ASIATISCHE KUNST

Mit 18 Abbildungen auf Tafel 1—10

Ein Versuch von JOSEF STRZYGOWSKI

Man wird jemandem, der seit Jahrzehnten versucht, die asiatische Welt der bildenden Kunst zu durchdringen, um Europa zu verstehen, verzeihen, wenn er in dem Augenblick, in dem er eingeladen wird, an einem Jahrbuche der asiatischen Kunst teilzunehmen wagt, Asien als Ganzes zu betrachten. Was wissen wir Kunsthistoriker von Asien, gibt es in der bildenden Kunst ein Wesen, das wir asiatisch nennen können, was bedeutet Asien für die Kunstentwicklung und vor allem wie hat man sich bisher von seiten der „neueren Kunstgeschichte“ zu allen diesen Fragen verhalten? Es sei von vornherein gesagt, daß es sich im vorliegenden Aufsätze mehr um Aufwerfung und Begründung solcher Fragen als um Antworten handeln kann. Es wird Jahrhunderte brauchen, bevor die Forschung, was hier versuchsweise dargelegt wird, in einem planmäßigen Aufbau durch Tatsachen wird beweisen können. Wenn wir weiter so unfachmännisch wie bisher die Philologen und Historiker, Denkmäler und Daten nach Kulturkreisen, d. h. mit eng begrenztem Gesichtskreise zusammentragen und nicht endlich anfangen, die nachgewiesenen Denkmäler wissenschaftlich auf ihr Wesen hin zu betrachten und vergleichen nach dem Zusammenhange der künstlerischen Werte und den sie hervorrufenden Kräften der Entwicklung zu fragen, wird das ebenso uferlose Vermehren der Zahl nach, wie das wissenschaftlich wertlose geschichtsphilosophische Verknüpfen kein Ende nehmen. Der Fachmann bedarf fester Maßstäbe, will er selbständig an der Erkenntnis mitarbeiten und sich nicht besinnungslos von den heute geltenden Vorurteilen mitzerren lassen.

I Kunde. Was kennen wir Europäer von Asien, zunächst örtlich, dann zeitlich? Man möchte eine Neuauflage von Ritters Erdkunde wünschen, um so genau wie er es vor hundert Jahren etwa tat, auf diese Frage antworten zu können. Asien ist noch immer, was es damals war, ein ungeheures, zum größten Teile unbekanntes Landgebiet, in das Reisende aller Art, mit der Absicht zu „entdecken“, vorstoßen. Eine planmäßige Aufarbeitung des Gesamtgebietes ist vom Standpunkte der bildenden Kunst aus noch immer nicht ins Auge gefaßt. Jeder nimmt den Teil, der ihm gerade zu gänglich ist oder ihn beschäftigt. Die Museen haben dort ihre Jagdgründe, in Amerika ist es heute so weit, daß Europa und ganz Asien gleich stark Aufmerksamkeit finden. Der Forscher, der einsieht, daß er grundsätzlich das Ganze im Auge haben muß, wenn er dem Einzelnen gerecht werden will, sucht seine Vorstellungen zunächst nach Ort und Zeit in Ordnung zu bringen.

1 Ort. Asien wird durch eine ungefähr parallel zum Äquator verlaufende Kette von Gebirgen, deren wichtigste der Taurus und Himalaja sind, in einen Norden und einen Süden getrennt, doch spricht daneben noch eine Diagonale mit, die, aus Wästen und Steppen bestehend, den Erdteil von Nordosten nach Südwesten, vom Stillen Ozean nach dem Mittelmeere durchzieht. Auf diese Weise bekommen wir einen Norden, einen Süden und einen schwankenden Mittelstreifen.

A Der Norden. Er beginnt südlich des Polarkreises (den wir besser als ein Kunstgebiet für sich behandeln) und umfaßt die Wald- und Fruchtgebiete, in denen mit Holz gebaut wird. Nachgewiesen ist dort von alten vorchristlichen Baudenkmalern vorläufig so gut wie nichts, wir schließen aus der Volkskunst von heute zurück auf das was war. Man wird gut tun, dafür die Karten von Byhan in Buschans „Illustrierte Völkerkunde“ zu Rate zu ziehen, sowohl die für die Völkerverteilung wie die für die Verbreitung der wichtigsten Wohnungsformen.

Dagegen haben sich in Nordasien zahlreiche Metalldenkmalen aus alter Zeit erhalten, die eine Neigung des asiatischen Nordens für Schmuck im Wege der Tiergestalt er-

kennen lassen. Was da an den Südgrenzen aus den Kurganen im Kuban und dem Schatzfunde vom Oxus, dann aus den Bronzen vom Jenissei bis ins Ordos-Gebiet und dem übrigen Sibirien bekannt geworden ist, läßt erkennen, daß neben dem Holzbau eine aus gebreitete Metallkunst schon seit dem dritten Jahrtausend um sich gegriffen haben muß, die die Grundlage für die Ausbildung des Tierornamentes in Asien und später, was man nicht beachtet, auch in Nordeuropa geworden ist. Es wäre von außerordentlichem Werte, diese vorläufig noch schwer greifbaren Tatsachen weiter auszubauen. Das kunstgeschichtlich wichtigste Denkmal sind die Silbervasen von Maikop, die, wenn auch (nach den heutigen Anschauungen) auf europäischem Boden gefunden, doch im wesentlichen zur asiatischen Kunst gehören (Abb 1 Nach Rostovzeff „Iranians and Greeks in South Russia“, Pl III).

B Die trennende Diagonale. Die Karawanenstraßen, die später vom Islam zu Wegen gestügten Verkehrs ersten Ranges erhoben wurden, sind uralte Wanderhuten mit ihrem Zeltleben bestimmen die Grundzüge des Kunstschaffens dieser Gebiete. Ich habe in meinem Buche „Altai Iran“ versucht, die künstlerischen Werte nachzuweisen, die sich dort herausbilden und legte den Nachdruck auf die geometrische Ranke, die spätere „Arabeske“ und ihre rundgeschweiften Ableger, wie das Herz, Bohnen, Mandelmotiv usw. Metalldenkmäler bieten auch hier Anhaltspunkte, als eigentlicher Vertreter dieser uralten Zeltkunst aber leben bis auf den heutigen Tag der orientalische Teppich und andere Zeltstoffe in ihren Mustern weiter (Abb 2 Nach Le Coq Chotscho, Taf XX).

C Der Süden. Die Südgebiete erst sind jene, von denen unsere gewohnten Vorstellungen von der Kunst Asiens gewöhnlich ausgehen. Mesopotamien erscheint uns da als ein Hauptgebiet. Und doch liegt dort nicht der Kern des Südens. Er ist viel mehr in Afrika mit dem wichtigsten Ausläufer der paläolithischen Südkunst in Europa und Ägypten zu suchen. Wir fangen eben erst an zu fragen, was ist in der Kunst Mesopotamiens und Ägyptens reiner Süden, was bereits nordischer Einschlag. Für den Kunstforscher ist gerade der Boden, der am dichtesten mit sicher beglaubigten Denkmälern besetzt ist, durch solche Fragen der unsicherste geworden.

Vielleicht stehen wir fester auf indischem Boden, wo die sichere Einwanderung der nordischen Arier einen Halt bietet. Aber freilich sind bis jetzt noch keine vorarischen Denkmäler nachgewiesen. Ich glaube zu sehen, daß der Höhlen- und Felsbau zusammen mit der Verwendung der menschlichen Gestalt und der Darstellung das ursprünglich Südliche wie in Ägypten ist. Die arischen Denkmäler ahmen Holz in Stein nach und übernehmen vom Süden wie die Griechen in Hellas die menschliche Gestalt.

In China ist wieder wie im Norden und der mittleren Diagonale durch die Erhaltung früher Bronzedenkmäler eine ursprünglich nordische Kunst gesichert. In der Hanzeit erst läßt sich eine Südströmung nachweisen, die mit Hilfe der menschlichen Gestalt darstellt. Der Buddhismus verstärkt diese Bewegung, vermag aber nicht das bis auf den heutigen Tag andauernde Bauen in Holz durch den südlichen Steinbau zu verdrängen. Die Folge davon ist, daß auch in China die Kleinkunst vorschlägt. Man muß ihre Anfänge im Zusammenhange mit Sibirien und dem stillen Ozean betrachten.

Meine eigenen und die Arbeiten des I. Wiener Kunsthistorischen Universitätsinstitutes haben nach bestem Können den kunstkundlichen Arbeitsstoff für die Kenntnis und Bearbeitung der Kunst Asiens aufzubringen versucht (vgl. das Schriftenverzeichnis S. 196 „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“, S. 233f. der englischen Ausgabe), im einzelnen auf einschlägige Belegstellen zu verweisen, ist hier nicht der Platz.

Nach den vorgebrachten Gesichtspunkten dürfte sich in Zukunft das Verhalten des Fachmannes den Bestandtatsachen gegenüber regeln. Es werden ihm die Augen dafür aufgehen, wie unverantwortlich die einseitige Einstellung auf den Süden ist, wie sehr wir verpflichtet wären, jedem am Nil, im Zweistromeland, in Indien und China ge-



Abb. 1. Kuban, Kurgan von Maikop : Silbergefäße

gründeten archäologischen Institute ein gleiches im Norden bzw. in der Diagonale der Wästen und Steppen gegenüberzustellen. Wenn man dagegen einwendet, daß der Norden, heute der Träger der Forschung, solcher Institute nicht erst bedarf, so trifft das nicht einmal für Europa zu. Für Asien liegt die Vernachlässigung klar zutage. Es gibt da so viele weiße Stellen in unseren Denkmalerkarten, daß nicht einfache Reisen, sondern lediglich gewissenhaft durchgeführte Ausgrabungen Klarheit schaffen können. Damit kommen wir auf die Schichten, die zeitlich übereinander liegen.

2. Zeit. Es wird für manchen neu sein, damit zu rechnen, daß der Forscher heute nicht mehr mit der geschichtlichen Zeit allein auskommt, sondern glaubt, diese nur verstehen zu können, wenn er das Vorher und Nachher, d. h. Vorgeschichte und Gegenwart gleich sorgfältig ins Auge faßt. Wie konnte Asien, das heute kaum noch in irgend einem Teile künstlerisch schöpferisch auftritt, einst drei große, ganz verschiedene Kunstströme aufweisen, die dann seit der Zeit der großen Machtstaaten zuerst von Mesopotamien aus, dann von Alexander und seinen Nachfolgern zurückgedrängt wurden, so daß wir schließlich geneigt waren, die ganze asiatische Kunst als von diesen Machtmittelpunkten ausgehend anzusehen? Wir werden im nächsten Abschnitte versuchen, den Begriff „Asiatische Kunst“ seinem Wesen nach zu bestimmen, dann erst wird man zeigen können, wie sehr die Bildende Kunst in der Örtlichkeit Asien im Laufe der Zeiten schwankt und wie schließlich doch der Norden und die Diagonale ausschlaggebend das blieben, was sie von allem Anfang an gewesen sind.

Im allgemeinen kann wohl gelten, daß der Süden früher sichtbare geistige Taten verrichtete als der Norden. Liegt aber der Grund dafür in den Eiszeiten, dann muß jener Erdteil der alten Welt, der am Äquator liegt, Afrika, ursprünglich führend gewesen sein und die südlichen Gebiete der nördlichen Halbkugel in die geistige Bewegung mit hereingezogen haben. Von Asien zunächst Indien, das am stärksten afrikanisch durchsetzt scheint, Mesopotamien und Ägypten lernen wir bereits im Zustande gegenseitigen Austausches kennen. Im Gegensatz zu diesen Südgebieten steht der Norden sichtlich in der Zeit zurück, gewinnt aber allmählich an Einfluß, bis er schließlich herrschend wird. In der Neuzeit spielt Asien keine führende Rolle mehr. Es muß uns daher vor allem an dem Nachweise der älteren und ältesten Denkmäler liegen. Für die islamische Zeit lese man meinen Aufsatz „Vergleichende Kunst auf geographischer Grundlage“ (Mit. d. geogr. Ges. in Wien 61, 118), für die christliche zusammenfassend „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“, für China „Ostasien im Rahmen vergleichender Kunstforschung“ (Ostas. Zeitschrift II).

Man wird daher finden, daß ich nachfolgend geradezu ausschlaggebend den Nachdruck auf die vorgeschichtliche Zeit lege. Ich glaube in der Tat, daß am Beginne der Geschichte, wie wir sie bis jetzt gern geschrieben haben, die Geleise längst gelegt sind und in der kurzen Spanne Zeit, die wir seither überblicken, mehr der Wille und die Bewegung an sich entscheidet, als die Werte und Kräfte, die der Menschennatur nach Lage, Boden und Blut in der Bildenden Kunst zu eigen geworden waren. Auch fehlt selbst für die Bearbeitung der gesamtasiatischen Kunst in geschichtlicher Zeit vorläufig noch sehr, daß uns die indischen und sonstige Schriftquellen ähnlich bearbeitet vorgelegt würden wie die griechischen und chinesischen. So lange das nicht der Fall ist, wird die Denkmalkunde nach Ort und Zeit schwerlich ergänzt werden können durch eine Anordnung nach Künstlerpersönlichkeiten. Immerhin ist z. B. der Gegensatz der Flachbilder von Barhut und Santschi so groß, daß man sieht, nicht nur die archaische Holzkunst vor Asoka, sondern auch ihre Weiterführung in Stein liegt in Indien wie in Hellas in den Händen einzelner wie Marksteine aus der Masse hervorragender Künstler. Griechische und chinesische Quellen lassen keinen Zweifel darüber,

daß die vormittelalterliche Zeit ebenso reich an führenden Persönlichkeiten war, wie die Neuzeit. Die Hauptfrage bleibt auch für Asien, wie sieht es mit der Einzelpersönlichkeit im „Mittelalter“, der Zeit, in der wir gewöhnt sind, die Massenpersönlichkeit als führend anzusehen. In Asien ist das „Mittelalter“ örtlich zu umgrenzen. Aber gerade in diesem Gebiete schweigt alle schriftliche Überlieferung.

Ich kann hier selbstverständlich nicht in eine Denkmalkunde Asiens, d. h. eine Vorführung der asiatischen Denkmäler und Quellen eintreten. Daran arbeiten wir alle fortlaufend, und wahrscheinlich dürfte auch dieses Jahrbuch zu dieser denkmalkundlichen Grundlegung reichen Arbeitstoff bringen. Hier handelt es sich mehr um das, was ich „Wesen und „Entwicklung“ nenne.

II *Wesen*. Asien liegt als Festland ganz auf der nördlichen Halbkugel. Schon daraus ließe sich schließen, daß sein Wesen ein nördliches sein müßte. Da wir aber die südliche Halbkugel im Sprachgebrauche der Kunstforschung ganz vernachlässigen und den Teil der nördlichen Halbkugel, der dem Wendekreise bzw. dem Äquator nahekommt, als Süden bezeichnen, vor allem die südlichen Halbinseln von Europa und Asien (obwohl nördische Einwanderer bis an ihre Südspitze vordrangen), so läßt sich beobachten, daß das Wesen der asiatischen Kunst schwankend dargestellt wird. Von Natur nördlich, erscheint es uns mit der Zeit vorwiegend südlich, wenn auch nie in jenem Maße wie Europa. Außerdem kommt dazu, wie Asien dadurch, daß Afrika mit den Küsten des Mittelmeeres angrenzend westlich liegt, immer einen ausgesprochenen Westen besaß im Gegensatz zu Europa, das mit dem atlantischen Ozean wie abgeschnitten war. Dazu kommt in Asien der Osten, auf den der Geist der südlichen Inselwelt des stillen Ozeans übergriff. Es dürften also im Wesen der Bildenden Kunst Asiens ganz anders als in Europa, wo sich ursprünglich nur Süd und Nord gegenüber stehen, die vier Weltgegenden mitsprechen, zu denen noch die Mitte als Kreuzungspunkt kommt. Man wolle die Herausbildung dieser Verhältnisse neben der ursprünglichen Gegebenheit von Lage und Boden Asiens nach Norden, Süden und Diagonale nicht übersehen. Manche Züge im Wesen der asiatischen Kunst lassen sich nur verstehen, wenn man neben Beharrung und Willen diese einfachen Tatsachen der Bewegung von vier Weltrichtungen um und durch eine Mitte vor Augen hat. — Ich gehe nun auf die einzelnen künstlerischen Werte ein und suche ihrer gerade auf asiatischem Boden ungeheuren Mannigfaltigkeit durch Gliederung nach fünf Gesichtspunkten bei zukommen, wie ich sie wiederholt, zuletzt in meiner „Krisis der Geisteswissenschaft“, S. 115f, zu begründen suchte.

1 *Rohstoff und Werk*. Es wurde bereits gesagt, daß der Norden mit dem Holzhaus, der Süden mit der Höhle, die Diagonale mit dem Zelt einsetzt. Auf keinem Erdteil liegen die Tatsachen so klar wie in Asien, wenn auch vorläufig für den anfänglichen Gebrauch der Höhle im Süden lediglich Rückschlüsse aus jüngerer Zeit möglich sind und für den asiatischen Norden und das Holzhaus vorläufig stark mit den Erfahrungen im benachbarten Europa gerechnet werden muß. Im übrigen bietet gerade Vorderasien in den Parallelerscheinungen von Megaron, Hüfani und Apadana den besten Ausgangspunkt für die Erschließung des im Norden kaum noch in alten Belegen, wohl aber in der volkstümlichen Überlieferung erhaltenen ursprünglichen Holzhauses. Ich versuche jetzt von Finnland aus die Typen des Blockbaues mit seinem Einfluß auf die Werkarten der europäischen Kirchenkunst festzustellen. Man wird dann die Ergebnisse der Ethnologen auf nordasiatischem Gebiete besser an ihren Platz bringen können. Byhan läßt in seiner Karte das Blockhaus von Europa bis in das Altargebiet vorstoßen. Dazu sind in Loß und Felsgegenden an der Südgrenze Höhlen zu ergänzen, mit ihnen stoßt vielleicht auch der südliche Rundbau zuerst nach dem dann aus dem Viereckbauenden Norden vor, wenn nicht wie in Nordasien das Rundzelt aus Stangen aufgerichtet ist.



Abb. 2. Berlin, Wandbild von Ming-Öi: Zelt

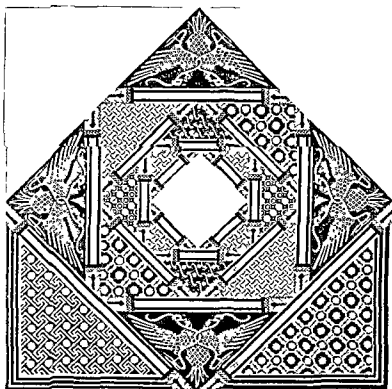


Abb. 3. Ming-Öi Höhle: Decke (gemalt)



Läßt sich vom griechischen Tempelbau wie von den hethitischen und persischen Parallelen aus zurückschließen auf das feste nordische Haus (Glück in meinem „Kunde, Wesen, Entwicklung“, S 92f), so habe ich für das mittlere Asien in meinem Armenienwerke S 619f das Haus mit der Decke in Übereckung nachzuweisen gesucht, das dann zur Ausbildung der Kuppel über dem Quadrate geführt haben dürfte. In diesem Zusammenhange ist der Saal mit vier bzw. zwölf eingestellten Eckmasten von Bedeutung. Wir wissen bis jetzt noch nicht, ob und wie weit in diesen Fragen Nordasien mitspricht. Ich gebe als Beispiel die Darstellung einer solchen Decke nach Grünwedel „Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch Turkestan“ in einer der Höhlen von Ming Oi (Abb 3). Sie zeigt erhalten die fünffache Übereckung, dazu eine Zierfaltung der Dreieckfelder wie sie bis ins koptische Ägypten und zum Stupa von Sarnath kennzeichnend ist. Das türkische Wappenzeichen, der Doppeladler mit der Schlange, kann in Armenien noch spät aufgezeigt werden. Man überlege im Anblick dieser Höhlenmalereien oder solcher von Aschanta den Ursprung der „römischen“ Kassetendecken.

Der große Unterschied zwischen Asien und Europa hegt in der Wüstendiagonale und darin, daß die Wanderhirten bis auf den heutigen Tag das Zelt und die Kleinkunst an Stelle von Holz und von Großbauten in Stein verwenden. Da auch die Nordländer in diese Gebiete und manche südliche Halbinseln mit dem fahrbaren Hause einwanderten, und zum mindesten in Iran beim Übergange auf den bodenständigen Rohstoff, Lehm und Rohziegel, sich künstlerisch in den Verkleidungstechniken ausleben lernen mußten, so kommt es, daß seit der Zeit, in der mit Christentum und Islam Iran die Oberhand gewann und das Ostarische selbst in die semitische und westarisch-griechische Darstellung mit Menschengestalten endrang, die Gesamtkunst eine flächenhafte und handwerkliche wurde. Sie ist erst in Europa wieder durch die Entwicklung der neuen Persönlichkeit aus den Städten heraus behoben worden. In Asien aber da, wo Hellas und Indien nicht hinkamen, ausschließlich herrschend geblieben.

Es wirkt unbegreiflich, wie man die ungeheure Rolle übersehen kann, die das Aufkommen der Metallbearbeitung in der Kunst des asiatischen Nordens und der Diagonale spielt. Örtlich müssen die Anfänge zwischen Kaukasus und Altai liegen, zeitlich im dritten Jahrtausend. Alle Willensmächte des Südens und Ostens greifen nach diesem Rohstoff, um ihn für die Zwecke der Aufmachung ihrer Macht zu verwenden, die Hölfe am Nil und dem Zweistromeland ebenso wie China. Wenn immer wieder Versuche auf tauchen, die das hohe Alter mancher hieratischen Bronzegefäße Chinas bestreiten, so ist das nur aus dem Mangel fachmännischer Erfahrung zu verstehen.

Auch andere Rohstoffe, wie das Edelmetall, scheinen in ihrer künstlerischen Auswertung in gewissem Grade an diese Gebiete gebunden, soweit nicht von Süden, Ägypten und Indien her Bewegungen vorliegen. Jedenfalls hat die farbige Belegung des Goldes durch bunte Einlagen und Schmelz von diesem Gebiete reiche Befruchtung erfahren. Die Seide findet von China, Edelsteine und Elfenbein von Indien her ihren Weg in die blühende Kunst. Auf alle diese Dinge kann hier nicht eingegangen werden.

Dieser handwerkliche Hintergrund der asiatischen Kunst wird nur vorübergehend vom Süden her verschoben. Es liegt das an dem eigentümlichen Gegensatz von Süd und Nord auf seelischem Gebiete. Der Norden neigt zur Versenkung in die Innenwelt (Kultur), der Süden geht äußeren Zwecken (Zivilisation) nach. Für die Frage nach Rohstoff und Werk genügt aber freilich, daß man im allgemeinen vom Norden rein handwerkliche Neigungen, die die Kunst sich um ihrer selbst willen ausleben lassen, ausgehend denkt, während der Süden von vornherein mit der Kunst bestimmte geistige Zwecke verfolgt, in deren Dienst sich das Handwerk mehr oder weniger Frohnarbeit leistend, stellen muß.

Daher kann auch für die rein geistigen Werte von vornherein gelten, daß der Norden

in der bildenden Kunst mehr persönlich frei, der Süden mehr an bestimmte Zwecke gebunden ist, vor allem solche von Macht und Besitz. Im Süden dient die Kunst, im Norden ist sie Freude. Ein Zwischending wie die griechische Kunst hat in Asien keine ausgesprochene Parallele, weil die Nordländer z. B. auf indischem Boden viel stärker in den Bann der vorarischen Kunst gelangen als in Hellas und weil die Nordländer in Iran wie in Sibirien Bedeutungsvorstellungen in viel stärkerem Maße mitsprechen lassen als in dem ursprünglich stärker auf die Freude an der Erscheinung selbst eingestellten Nordeuropa. Infolgedessen haben Gegenstand und Gestalt im Norden Asiens mehr Wert als in der altnordischen Kunst Europas, die nur aus Inhalt und Form heraus verstanden werden kann. Wir sind erst durch die rückblickende Art von Scholastik und Humanismus in die falsche Richtung gedrängt worden, Gegenstand und Gestalt, vorwiegend südlichen Werte, ganz in Inhalt und Form aufgehen zu lassen. Dadurch ist jedes selbständig nordische Denken seit Jahrhunderten unterbunden worden. Wir wissen gar nichts mehr von Freiheit, glauben die Kunst sei ein Vorrecht der Gebildeten, die wieder in südlicher Gesinnung erzogen sind. In Asien ist durch diesen Machtwahn seit Jahrhunderten bereits alles vernichtet worden.

2. Gegenstand Nordeuropa kennt in seiner Kunst anfangs keinen Gegenstand. Im Norden Asiens ist er freilich auch nicht im Sinne irgend einer Darstellung, sondern rein als Sinnbild da. Man glaubt dort, während sich der Norden Europas an der Bildenden Kunst freut. Dann scheint ein frühes Durchsickern südlichen Denkens, das Glauben aufzwingt, nach dem asiatischen Norden vorzulegen. Ich nehme die Landschaft mit den Tieren von der Vase von Maikop aus dem 3. Jahrtausend (Abb. 4). Es ist nicht gut denkbar, daß sie bedeutungslos sei. Das zweimalige Umwandeln, einmal am Halse des Gebirges, dann am Boden des Sees, hat an sich Bedeutung, man mag die Landschaft deuten wie immer. Dann die Tiere selbst, sie sind auch nicht um ihrer selbst willen da, sondern haben sehr bald — ich betone auch im asiatischen Norden — sinnbildliche Bedeutung. Ich schließe darauf zurück aus der Rolle, die Tier und Pflanze später in der durchaus nordisch gerichteten Kunst des Mazdäismus in Iran haben. Die Größe und Allmacht Gottes — das Hvarenah — verkörpert sich merkwürdig in Tier wie Pflanze und der aus beiden, dazu Wolken, Wasser und Erde, zusammengesetzten Landschaft. Ich brauche darauf hier nach dem, was im Ursprungsbuche und dem Armenienwerke darüber gesagt wurde, nicht mehr näher einzugehen.

Jedenfalls ist Asien im Gegensatz zu Europa in jenen Gebieten, in die Nordvölker oder Wanderhirten vorgedrungen sind, gegenständlich schöpferisch insofern, als dort Religionsstifter auftreten, die freilich nicht unmittelbar Kunst schaffen — also künstlerisch neue Inhalte hervorbringen —, wohl aber neue Bedeutungen in überheferte Gestalten bringen. Entscheidend bleiben trotzdem Nord, Süd und Diagonale, bildlose und darstellende Kunst. Während also die Religionen sich dem Beharrenden von Lage, Boden und Blut unterordnen, freilich nur solange sie nicht Staatskirchen werden, treten die Höfe solche bodenständige Heime nieder und bedienen sich auch in Nordgebieten der darstellenden Kunst, um die Ansprüche des Herrschers an seine Untertanen und die Verherrlichung des Machthabers anschaulich und verblüffend vor den Gläubigen zu bringen. Man denke die einzelnen Kunstkreise auf diese Werttatsache hin durch und wird ein besonders bezeichnendes Beispiel in Iran finden, wo der Hof und der zur Staatskirche erhobene Mazdäismus bei den Achämeniden und Sasaniden im Süden durchdringt, während im Norden und seinem Grenzgebiete um das kaspische Meer herum und bis zum Pamir und Hindukusch trotz alles baktrischen Hellenismus die nordische Gesinnung siegreich bleibt. Die Arsakiden haben sogar noch die christliche Kunst der armenischen Staatskirche in diesem bildlosen Geiste aufgerichtet.

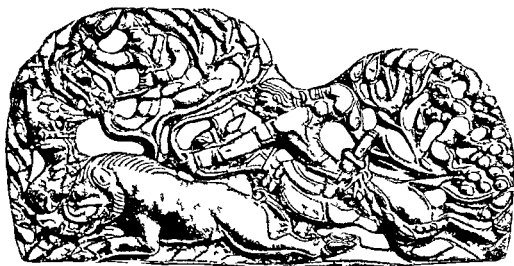
Über den asiatischen Norden selbst wissen wir noch weniger als über den europäischen,



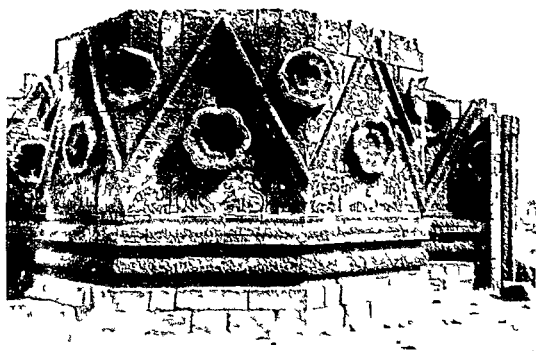
Abb. 1. Irm-tape Vase von Maikoj Irm-el-ist



Abb. 12. Nara Jak-ist j Rondo Bronzestatue des Cakko Bosatzu



Alt 1. In die Chhede is S. in Flengal



Alt 6. Melatta l. ke. Torl r. ler. Las. vi.  
R. K. T. M.

immerhin lassen Rückschlüsse von Iran, China und Nordamerika her gegenständliche Vorstellungen erwarten, die sich eher in der Art des Totemismus (Verwendung des Wappens bei den Türkvolkern, siehe mein „Amida“) als in der des heutigen Schamanismus bewegen. Das Augenornament verdient besondere Beachtung, es übt schon einen Einfluß auf die älteste Kunst in China (Taotieh) aus. Im übrigen weicht diese ursprünglich nordische Kunst unter dem auf verschiedenen Wegen von Indien und Vorderasien nach China gelangenden Einfluss der darstellenden Kunst gegenständlich zurück, doch wirkt die mazdaistische Ausdruckslandschaft nirgend so befruchtend ein wie in China (Endbewegung in den sogenannten Philosophenlandschaften).

In der gegenständlich darstellenden Kunst bleiben Indien, Mesopotamien und der vordringende Hellenismus Führer, auf sie einzugehen, hat an dieser Stelle kaum Zweck. Die Hauptsache ist, daß wir endlich den Norden in Asien wie in Europa als geschlossene Einheit zu sehen beginnen.

3 Gestalt Die wichtigste Werttatsache, nicht so schroff auffallend vielleicht wie in Europa, ist das Zurücktreten der im Wege der Menschengestalt darstellenden Kunst des Südens im Norden Asiens. Ist im Norden Europas die gerade oder bewegte Linie an sich führend, so sind in Asien von vornherein solche Linien gebunden an die Tiergestalt. Bezeichnend dafür ist der gestreckte Galopp des Pferdes, der von Nordasien nach Kreta ebenso wie nach China geht und in alle asiatischen Südkreise ein dringt. Überhaupt genießen Tier und Pflanze, ohne Naturnähe gestaltet, einer so auffallenden Beliebtheit, daß die Wissenschaft darüber in Asien gewiß noch viel nachzutragen haben wird.

Ich gebe als Beispiel eine der durchbrochenen Goldarbeiten aus Sibirien in der Ermitage (Abb 5). Das ist ausgesprochen nordasiatische Kunst in Rohstoff und Werk wie in der Gestalt (gestreckter Galopp und Landschaft), allerdings unter südiranischer Rückwirkung, besonders im Gegenstande der Jagddarstellung, die, schon in Mesopotamien als zu den Großtaten des Herrschers gehörig, in der Kunst breiten Boden fand. Ich gehe hier nicht näher auf derartige Aufmachungen der Macht in den Südgebieten ein, sie haben ja die Kunstgeschichte bisher in erster Reihe beschäftigt. Die Kunst bedient sich da der einmal üblich gewordenen Gegenstände und Gestalten, verliert jede schöpferische Kraft und saugt wie ein Schwamm auf, was sich an Werten irgendwo zur Erzielung verblüffender Wirkungen auftreiben läßt.

Viel wichtiger scheinen mir für das Verständnis des ursprünglich asiatischen Wesens die Gestalten, die sich allmählich im Gefolge der handwerklichen Grundlagen seit dem neolithischen Altertum dadurch herausgebildet hatten, daß die nach dem Süden vorstoßenden Nordmänner und Wanderbirten sich Lage und Boden der eroberten Gebiete anpassen, handwerklich also mit den neu zur Verfügung stehenden Rohstoffen rechnen, geistig aber Gestalten, die sie vorfinden, mit neuen Deutungen versehen. Ich möchte dafür zwei der hervorragendsten Beispiele bringen.

Zunächst die Mschatta-Fassade (Abb 6). Die Gestalt des Zickzacks mit fallenden Scheiben geht zurück auf den Schmuck, mit dem Rohziegelwände zwischen Altai und Iran verkleidet werden. Man sieht heute noch in Samarkand hohe, die einzelnen Familiensiedlungen umschließenden Wände in gestanztem Lehm mit solchen riesenhaften Giebeln, von Rosetten gefüllt, ausgestattet.

Ich gebe in Abb 7 als Beispiel eine sirtische Gehöftmauer in der Straße nach Kawula in Samarkand nach einer Zeichnung, die Architekt Julius Smolik als Kriegsgefangener im Jahre 1920 aufgenommen hat. Die etwa 3 m hohe, durch halbrunde Wulste verstreute Mauer zeigt deutlich die Stampfschichten in 50–70 cm Höhe und als Schmuck in der Mitte zwischen den Wulsten das Giebelmotiv mit einer Krönung von Doppelvolute auf Stab und der Füllung einer geometrischen Rosette. Nimmt man

dieses Motiv als Muster, so ist der Grund der Wand gefüllt mit Zickzackmotiven in wechselnder Zusammenstellung. Ebenso die vulstartigen Vorlagen, die in der Mitte der Wand das Tor begleiten. Man nehme für diese Anordnung den Grundriß der Mschattafassade (Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. 1904 Tafel II) Ich bilde (Abb. 8) zum Vergleich den Eingang in einen sirtischen Feldgarten, seitlich der Agalikstraße in Samarkand ab, ebenfalls nach einer Zeichnung von Smolh.

Wir verdanken das etwa dem 2. oder 3. Jahrhundert angehörende Beispiel von Mschatta nur dem Umstande, daß es am Ostrande Syriens in Stein nachbildet, was im Osten in einem vergänglichen Rohstoffe üblich war.

Doch sei von der Kunst Innerasiens auch im ursprünglichen Rohstoffe ein Beispiel aus dem 8. Jahrhundert gegeben, der Holzmumbar von Kairuan (Abb. 9). Man lese in meinem „Altai Iran“ S. 198f. nach, daß diese, mit den Holzarbeiten aus dem norwegischen Osebergsschiff zu vergleichende Arbeit, wahrscheinlich fertig aus Ostiran bezogen und über Bagdad nach Nordafrika verhandelt wurde. Es ist der künstlerischen Form nach die gleiche Durchbrucharbeit, die wir oben in dem sibirischen Goldstücke beobachteten, dort nur noch in der Wirkung gehoben durch farbige Einlagen (Email?). Was da an geometrischen Mustern verwendet ist, spottet in Reichtum und liebevoller Arbeit jeder Beschreibung. Das bedeutet zusammen mit der Mschattafassade u. a. die wahre Blüte iranischer Kunst, nicht die Achämeniden und Sasanidenreliefs, die Hof und Staatskirche vereint plakartig in die Felswände des persischen Südens arbeiten ließen.

Was für die frühe Zeit und den Norden das Tier, wird für die Jahrhunderte um Christi Geburt und das mittlere Asien die Landschaft. Freilich lernten wir eine solche schon auf der Vase von Makhop aus dem 3. Jahrtausend kennen (Abb. 4). Die Berglandschaft am oberen Gefäßrande (Abb. 1) findet sich später in den bekannten Tongefäßen in Landschaftsform in China wieder. Aber zu ihrer vollen naturfernen, aus den oben aufgezählten Einzelheiten bestehenden Gestaltung in Felsstufen, die in die Höhe gebaut und mit seltsamen zahnen oder mäanderartigen Einsprungen ausgestattet wurden, scheint sie doch wohl der Mazdaismus ausgebildet zu haben. Wir schließen aus Indien (Adschanta), Italien (Mosaike in Ravenna und Rom) und China (Schoson Spiegel und kukaichi Rolle) auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt, die Mitte in Iran zurück (vgl. meine Schrift „Die Landschaft in der nordischen Kunst“). Ich bringe als Beispiel (Abb. 10) eines der Fresken von Adschanta, die Landschaft in der Veranda von Höhle II, von der Griffiths I Taf. 21 eine Nachbildung gab. Meine Abb. 6 verdanke ich V. Golubeff, der das Fresco im Lichtbilde aufnahm. Daher ist die Tafel zwar weniger deutlich, dafür aber unbedingt verläßlich. Der untere Teil ist fast zerstört, daraus ragt rechts von der Mitte eine Riesenfigur mit reichem Kopfschmuck hervor, hinter deren Kopf beiderseits sich eine völlig „kubistisch“ gezeichnete Landschaft wie eine Wand von Prismen in die Höhe baut. Auf den Stufen links liegen zwei kinnavas, darüber ein Paar, in der Ecke zwei Arhats. Rechts hinter den Felsen zwei Gebirgsbewohner, unter ihnen ein Aschokabaum, rechts oben wieder ein Paar in Wolken. Das ist die typische iranische Landschaft, die ungefähr um die gleiche Zeit ebenso in Indien verwendet wird wie — in den Mosaike von Ravenna.

Das seltsamste Denkmal auf vorderasiatischem Boden ist die angeblich während des Weltkrieges zerstörte Kirche von Achthamar am Wansee, erbaut 915–921. Ich gebe eine Ansicht der Ostseite (Abb. 11). Christus, mit dem Kopfe in einem Hasenfries, unter dem Dache verschwindend, dann ein Band aus Weinlaub und Granaten mit dem hockenden Trinker (Abraham?) in der Mitte, Adam inmitten der um die ganze Kirche wie Wasserspeier herumlaufenden Tierköpfe, endlich unten die Evangelisten über Hvarrenahmotiven, das Ganze anklingend an die Kanonesausstattung der syrischen

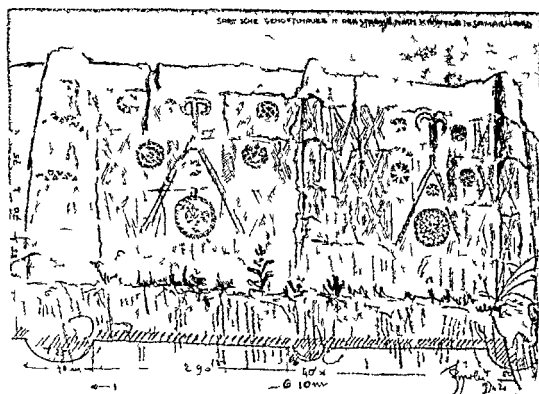


Abb 7 Samarkand Gehöftmauer Ausstattung

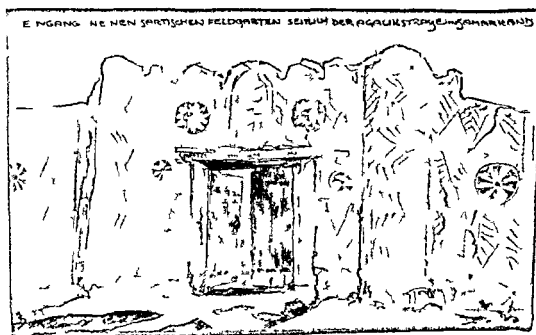


Abb 8 Samarkand Gartenmauer Ausstattung

Rabulabibel von 586 Obwohl auf armenischem Boden stehend, wird diese seltsame Außenausstattung einer christlichen Kirche der Spätzeit wohl zurückleiten in die ersten Jahrhunderte der werdenden Kirchenkunst als auf aramäischem Boden die ersten Versuche gemacht wurden, mazdaistische und griechische Gestalten mit der aus den jüdischen Sterbe- oder Ostergebeten bekannten Richtung in Einklang zu bringen Ähnliches kennen wir in den römischen Katakombenmalereien und Sarkophagbildereien. Näheres in meinem Armenienwerke, wo auch die den unteren Teil der Wände überziehenden Flachbildereien besprochen sind

Endlich im Süden die menschliche Gestalt Sie ist in Indien ebenso wie in Mesopotamien und noch in Hellas nicht ohne Einfluß von Afrika und Ägypten im Besonderen in die bildende Kunst aufgenommen worden In christlicher Zeit wird sie — soweit Asien in Betracht kommt — dem mazdaistischen Stamme durch Semiten und Griechen aufgefropft (Nilus)

4 Form Asien ist in seiner — altaï-iranischen — Mitte, ähnlich wie Nordeuropa ein Herd für die Ausstrahlung bildloser Kunst geworden, d. h. es hat dort die Form an sich stets mehr den Ausschlag gegeben als die darstellende Gestalt. Zwar hat der vom Süden vordringende Wille zur Macht auch in Asien tausende von Jahren früher als in Europa kunstverheerend gewirkt, indem er den Gegenstand und die menschliche Gestalt, d. h. willens- und naturnachahmende Werte an Stelle der nordischen geometrischen und an die Tiergestalt anknüpfenden Formen und Inhalte setzte Aber es ist doch wichtig, immer wieder zu betonen, daß die eigentlich künstlerische Form die nicht durch die Darstellung wieder aufgehoben oder mindestens in ihrer Wirkung durch die für Leben genommene menschliche Gestalt beeinträchtigt wird, einst im Norden zu finden war Ich habe das in meinem „Altaï Iran“ und „Die arische Kunst“ (Warschauer Deutsche Zeitung vom 28 II und 1—3 III 1918) ausgeführt ähnlich wie jetzt A. v. Schellema, der diese Schriften im Texte nicht nennt und Asien ganz vernachlässigt.

Es ist die Neigung des Nordens, zuerst zu den Werten der Fläche wie zum Gleichgewichte der Massen, selbst bei bewegten Linien, später zu räumlicher Weite mit helldunkler Farbigkeit, die bei den Griechen zu einer wunderbaren Kunstblüte führt und im Süden selbst ohne den nordischen Bluteinschlag und ohne die Trennung durch das Meer von Ägypten und Mesopotamien unmöglich gewesen wäre Gerade die zweite von Nordländern überschwemmte südliche Halbinsel, Indien, gibt einen guten Beleg dafür, daß zu nahe Berührung mit der Südkunst — in Indien fanden die Arier wahrscheinlich eine blühende Höhlen- und Felskunst mit appigen Darstellungen im Wege der Menschengestalt vor — die nordische Form ohne Klärung als reine Bewegung der menschlichen Gestalt belassen konnte Andererseits erhellt gerade aus solchen Betrachtungen, warum Iran jeder Nachahmung der Naturgestalt aus solcher Nähe blieb weil eben die Berührung der Einwanderer mit der Südkunst keine so nahe war, wie in Hellas und Indien. Bei den Ostariern in Iran soweit sie nicht höfischem Machtwillen unterlagen (wie unter den Achämeniden und Sasaniden), hat Form und Inhalt in echt nordischem Sinne den Vortritt vor Gegenstand und Gestalt behalten Was auch immer an Gestalten im nördlichen Iran auftaucht Tier Pflanze, Landschaft alles wird der Form untergeordnet (geometrisch zierend umgebildet) die Bewegung geht entgegen Hellas in diese Gestalten selbst über

Auch in China setzt sich nie der Naturalismus des Südens in dem Maße durch wie in den Südländern Die alte Bilderschrift der Hanzeit wird frech mit dem Vordringen des Buddhismus durch freiplastische Arbeiten ergänzt, ihr Reiz aber liegt nicht in der Durchbildung der menschlichen Gestalt selbst wie in Indien sondern im Faltenwurf, der in schönen Linien und Flächen in Licht und Schatten angeordnet



wird. Man kann ohne argen Verstoß Holz- und Bronzestatuen der Toribuschi-Schule und ihrer Nachfolger neben griechische und „gotische“ Gewandstatuen bringen. Sie sind eigenartig, aber durchaus vergleichswürdig. Dabei handelt es sich um das 7 bis 8 Jahrhundert n. Chr., also um eine Zeit, in der von hellenistischen Einflüssen etwa der Gandhara- oder baktrischen Kunst unmittelbar kaum mehr die Rede sein kann. Ich bilde nach einer Aufnahme von K. Wirth (Abb. 12 Taf. 3) den Unterteil der rechten Seitenfigur der Jakuschiji-Trinität, den Gakko Bosatsu, in Nara ab. Man sieht, wie hier die alte, im Liniensfluß der Falten ausgeprägte Form bereits durch die Körpergestalt (Stand und Spielbein, Handbewegung) aufgelockert wird — ein Werden, das im japanischen Osten durchaus selbständig aus chinesisch-buddhistischen Anregungen erfolgte. Aber auch diese Erscheinung hat nie zu einer Vernachlässigung der Form um der Gestalt willen (wie öfter in Europa) geführt.

Ein Vergleich mit den Gipsstatuen, die M. A. Stein im Khotan (Ancient Khotan II, Taf. XIII f. Rawak Stupa) fand und ins 4. Jahrhundert versetzt, zeigt, wie der ostasiatische Bronzebildner über die indopersische Art hinaus durch die Einführung des über Arme und Schultern geschlagenen Faltenbandes bewegte Linien über die Körperfalten zu legen wußte.

Wie sehr nordischer Geist auch noch in der darstellenden Kunst der nach Süden vorgedrungenen Nordländer lebendig bleibt, das macht ein Vergleich der Form in griechischen, indischen und chinesischen Werken klar. Man nehme z. B. ein griechisches Grabrelief (Hegeso) und eines der ostasiatischen Linienspiele (Moronobu) und wird in beiden feststellen können, daß das Kunstwerk immer noch bestehen bleibt, auch wenn man sich die menschliche Gestalt ganz daraus hinweg denkt (Bild Kunst d. Gegenwart, 2 A S. 136).

5. Inhalt. Die Freude am Schmuck ist in Asien nie durch den wissenschaftlichen Eifer zur Naturnachahmung verdrängt worden. Selbst in Mesopotamien nicht ganz, weil auch dort das Nordische nie so planmäßig und bewußt beiseite geschoben wurde wie später z. B. in Italien. In andern darstellenden Kunstströmen, wie dem indischen und dem chinesischen, ist die Freude an der kalligraphisch-schön geschwungenen Linie immer lebendig geblieben. In der türkischen geometrischen Ranke, der „Arabeske“, dem indo-germanischen mehrstreifigen Band und dem sibirischen Tierornament blieb die Freude am Linienspiel und mathematische Überlegung am Leben, so lange der Islam diese Ströme vereinigend weiterführte.

Im übrigen ist, wenn ich wieder vom Mazdäismus zurückschleife, eine auf Gut und Böse gerichtete Geistigkeit für den Norden bezeichnend. Seine Bedeutung in dieser Richtung kann nicht genug betont werden. Die Bildende Kunst des Christentums wird deutlich im Sinne des Mazdäismus von dieser später auf Jenseits und Erlösung sich zu spitzenden Strömung, insbesondere aber von ihrer sinnbildlichen Verwendung von Tier und Pflanze durchsetzt. Griechischer und indischer Geist tragen ihr in verwandtem Sinne die Menschengestalt als Ausdruckszeichen zu. Man nehme ein Denkmal wie den Becher von Antiochia (vgl. unten), der beide Richtungen in einem Werke vereint: die Weinranke mit den eingefügten Tieren und Vögeln mazdäischen, die Rufenden in ihren Stühlen der Gestalt nach griechischen Ursprunges, dazu der Grundgedanke der Lehre und Zeugenschaft vielleicht von aramäischem Geiste, dem der Theologenschulen von Nisibis, Edessa und Antiochia, getragen. Im fernen Osten setzt sich der sinnbildliche Geist mit dem Taoismus durch, während die confuzianische Kunst mehr diessseitig, doch immerhin auch sinnbildlich gerichtet ist. Die auffallende Tatsache, daß dort — nachweisbar nur infolge der Geschwätzigkeit chinesischer Quellen im ersten Jahrtausend n. Chr. — Künstlerpersönlichkeiten führend auftreten, läßt solche auch im arischen Iran und in Indien vermuten, doch fehlen hier schriftliche Nachrichten, bezw. sind die erhaltenen

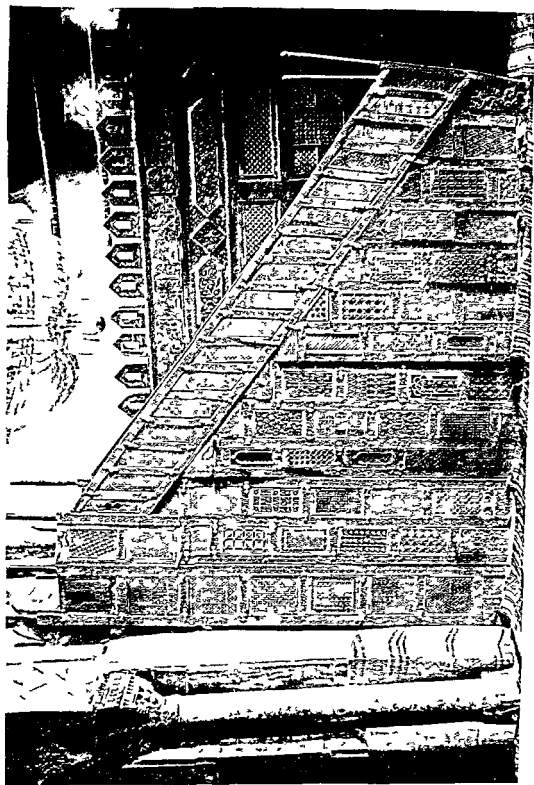


Abb 9 Karwan Große Moschee Holzmilbar

indischen noch zu wenig sachmännisch bekannt und bearbeitet. Es muß erinnert werden an die Jahrhunderte lange ernste Philologenvorarbeit, bevor es Brunn und Furtwängler gelang, die griechischen Großen in erhaltenen Werken festzustellen. So werden wir vielleicht eines Tages auch eine Kunstgeschichte der indischen Welt — für Iran ist nichts zu hoffen — auf Namen aufbauen können.

Im allgemeinen kann gelten, daß der Brauch, Namen zu überliefern, von der südlichen, ursprünglich an den höfischen Geist gebundenen Geschichtsschreibung, ausgeht. Die Griechen erst haben diese Art veredelt. Deshalb gibt es nicht etwa in Leben und Kunst des Nordens weniger Persönlichkeiten, aber es fehlt dort der Anstoß zu ihrer Verzeichnung. Die nordische Kunstgeschichte — man denke an den einzigen Teil, der etwas genauer bearbeitet ist, das sogenannte Mittelalter — muß sich notgedrungen ohne Namen durchhelfen, die seelischen Gehalte aus den Werken selbst und nicht im Anschluß an überlieferte Namen entdecken. In Asien tritt das natürlich noch stärker hervor als in Europa.

III Entwicklung Eine Entwicklung feststellen heißt, die aus den beharrenden Kräften naturnotwendig entstandenen künstlerischen Werte in ihren Schicksalen verfolgen, d. h. ihren zeitlichen Ablauf oder andere Kräfte der Bewegung vor allem aber Willensmächte feststellen. Die asiatische Kunst hat im Norden und in der Diagonale der Hirtenvölker gewisse in Lage, Boden und Blut verwurzelte Werte aufzuweisen, wie die Wesenswissenschaft zeigen kann. Was ist aus ihnen geworden? Sie waren der asiatischen Menschheit als Eigenart mitgegeben. Wir haben auch bereits allerhand Ursprungsmöglichkeiten für diese Lage der asiatischen Kunst erörtert. Jetzt handelt es sich darum, die treibenden Kräfte tatsächlich zunächst in ihren beharrenden Grundlagen festzustellen, dann nach Willensmächten Umschau zu halten und schließlich die Bewegung an sich ins Auge zu fassen.

Diese Art von Untersuchung wurde bisher im wesentlichen geschichtsphilosophischen oder politischen Annahmen überlassen. Wissen wir es doch selbst im Leben nicht besser. Politiker, Staaten und Diplomaten bestimmen nach den für die Zurechnungsfähigkeit der Menschheit vernichtenden Erfahrungen des Weltkrieges und -friedens auch heute wieder unser Dasein. Daher behalten auch nach wie vor Geschichtsforscher und Philologen wie Politiker recht. Der Umschwung wird erst erfolgen, wenn man die Menschheit sachlich zu betrachten anfangen und dann eine allgemeine Ordnung aufbauen wird, die dem Beharrenden und der Bewegung Rechnung trägt und den Willen möglichst ausschaltet. Das große Asien war wie heute Europa durch ihn ausgesogen und Macht und Besitzgier erbarmungslos preisgegeben.

I Beharrung Indem wir von vornherein Norden und Süden, dazu die Diagonale der Wanderhirten als getrennte Kunstwesen behandelten, die ihr eigenes, natürlich fortzeugendes Leben führten, haben wir die beharrenden Kräfte der Entwicklung vorweggenommen. Dabei sind die im Norden und Süden wirksamen Kräfte ausgesprochen solche der Lage, in der Wustendiagonale dagegen ist es der Boden, der seine Kraft außer

A Lage Den Gegensatz von Nord und Süd bedingt die im Norden gegebene Notwendigkeit, für das Wohnen und die Bekleidung im Winter zu sorgen, während der Süden von vornherein mehr Willensmächten preisgegeben ist. Wir werden, die beharrenden Kräfte der Lage in der Kunst Asiens besprechend, es daher ausschließlich mit dem Norden bzw. seinen Flußtalern zu tun haben deshalb, weil dort wie im europäischen Nord- und Ostseebereich die nordische Wurzel der Kunst überhaupt liegt, während der eigentliche Süden nicht in Asien, sondern in Afrika zu suchen ist.

Der aus der Beharrung der Lage entspringende Wert ist in Asien vor allem der handwerkliche Einstellung, die hier im Norden ebenso wie in Europa von Anfang an und mit der neolithischen Zeit einsetzt. Erst Macht und Luxus bringen hier Werte zur Ein-

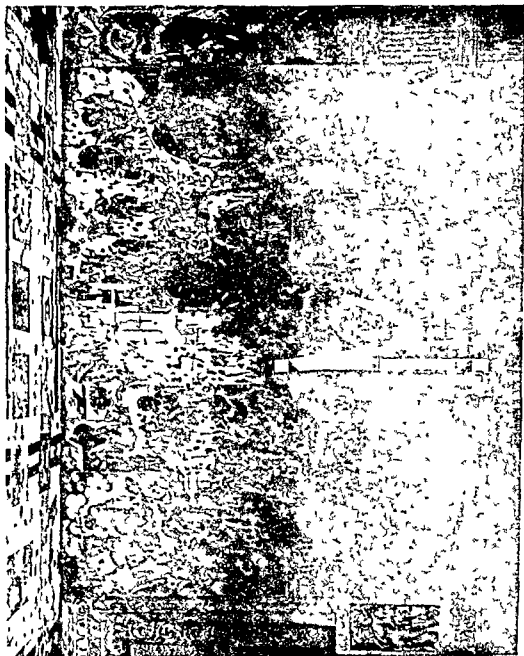
fuhrt, die mit der Kargheit des Nordens an sich nichts zu tun haben. Man lese, was die eine Orchonstele den Türken am Anfange des 8. Jahrhunderts sagt, um sie vor dem Zuge nach dem Süden abzuhalten: „Wenn du in jene Gegend hinziehst, Türkenvolk, so bist du in Gefahr umzukommen. Wenn du aber, im Lande Utaken bleibend, Karawanen aussendest, wenn du im Gebirge Utaken, wo es keine Kostbarkeiten, aber auch keine Sorgen gibt, wohnen bleibst, dann wirst du ewig die Stammesgemeinschaft zusammenhalten“ (Altai Iran S. 293).

Die gefläufige Einteilung der Erde nach fünf Körpern kann nicht starr festgehalten werden. Der Norden Asiens greift ebenso auf Europa bis Finnland und an das Schwarze Meer über, wie wir uns das Werden Europas nicht ohne Nord und Westasien denken können. Ebenso wenig gehören wieder die Südgebiete Asiens geistig ursprünglich zu Asien, vor allem Indien nicht. Der Fachmann darf sich daher nicht an die heutige Karte binden, eine der Beharrung der Lage Rechnung tragende Ordnung teilt oft anders ein.

**B Boden.** Die Pflanzendecke bzw. ihr Mangel entscheidet den Unterschied zwischen der eigentlichen Nordkunst und der Kunst der Wüstendigonale. Was das Holz im Aufkommen des Bauens, das waren die tierischen Faserstoffe für das Zeltleben der Wanderhirten. Die Wüste Gobi, Iran, die arabische und libysche Wüste, endlich die Sahara in dem Zustande, in dem der Zeit nach Asien in den Vordergrund trat, alle diese Wüsten bilden keinen eigenen Erdteil und entscheiden doch stärker in der Entwicklung des menschlichen Geistes als mancher Erdteil. In der bildenden Kunst Asiens setzt sich, im Gegensatz zu der Afrikas, eine nordische Gesinnung durch aus dem sehr einfachen Grunde, weil in der Wüste wie im nordischen Winter eher jeder auf sich gestellt ist und Willensmächte nicht so leicht ihre treibende Kraft durchsetzen. So erleben wir die seltsame Tatsache, daß die Sahara und ihre Umgebung, die ursprünglich inmitten des Kernes der darstellenden Höhlen- und Felskunst lagen, jetzt als Wüste von Asien her zur Art der Wanderhirten und des Nordens überging, darin, daß die Darstellung dort verschwand und Nordafrika seit der islamischen Eroberung völlig bildlos wurde.

**C Blut.** Es wird schließlich in Nordeuropa zu einer Sache des Blutes, den Bewegungsdrang künstlerisch in jenem Schmuck ausleben zu lassen, mit dem Bauten und Kleider, Gerät und Waffen ausgestattet wurden. Im Norden Asiens knüpft die bildende Kunst scheint es nicht so unmittelbar und allem an das Handwerk an, das der Ausgangspunkt der sog. neolithischen Bewegung in Europa ist. Dort muß früher als in Europa mit einem Vorstoße des Südens gerechnet werden. Es scheinen seltsame Kräfte gewesen zu sein, die in der Tiergestalt ein Ausdrucksmittel des Aberglaubens fanden.

Was der nordischen Natur an tiefem Bedürfnis für die klare Scheidung von Gut und Böse zukommt, scheint eher von europäischer als nordasiatischer Wurzel zu sein. Greifen können wir vorläufig nur die darauf gerichtete religiöse Stimmung, die mit den Ostariern auf iranischem Boden zur Religionsstiftung des Zaratuschtra führte. Daraus entspringen viele der Kräfte, die zu Gedanken wie dem Kampfe zwischen Gut und Böse (Amesha Spenta — Reiterheiliger), zur Vorstellung vom jüngsten Gericht usw. geführt haben. Vgl. dazu jetzt auch C. H. Becker: „Spenglers Magische Kultur“ (Z. d. D. Morgenländischen Ges. 77, 1923, S. 235). Wir wissen gar nicht mehr, daß diese Darstellungen, durch das Christentum von Asien übernommen, nordischen Ursprungs sind. Auch die Tatsache, daß Religionsstifter nur bei Nord- und Wandervölkern auftreten, liegt darin begründet, daß der Wille im Süden dergleichen nicht duldet, Hof und Staat sich ihre Kirche so schufen, wie der Wille sie braucht. Die Frage ist zum guten Teile verknüpft damit, daß man der christlichen Antike Iranismus und Semismus gegenüberstellt, wie ich es in meinem Ursprungsbuche getan habe. Auf den Iranismus muß auch Spenglers falsche Einstellung auf Arabien umgedeutet werden. Vgl. zu diesen Fragen mein



Alt 10 Adsel anta I and (s) oft in der Veranda von Hölle 11

Streitschrift „Die Stellung des Islam zum geistigen Aufbau Europas“ (Acta Academiae Aboensis, Hum III)

Dem nordischen Menschen eingeboren ist im Zusammenhange mit Lage und Boden, insbesondere aber mit dem ihm im Blute liegenden Drange nach Bewegung auch die Sehnsucht nach dem Süden. Wir rechnen damit in Asien selbst zu wenig. Die europäischen und mongolischen Züge nach dem Süden dürften durch solche aus dem eigentlichen Norden Asiens zu ergänzen sein. Vorläufig weiß man darüber nichts, die skytische bzw. skysische Bewegung deckte hier vorläufig noch ältere Zusammenhänge zu.

2. Wille. Willensmächte sind im Süden derart ausschlaggebend, daß sie sich dort die beherrschenden Kräfte der Lage, des Bodens und Blutes von Anfang an unterzuordnen wissen. Da sie, scheint es, im wesentlichen zuerst in Afrika ausgebildet wurden, haben sie in Asien gar nicht bodenständige Kraft. Sie dringen von Afrika nach dem Zweistromland und Indien ähnlich vor, wie der Norden später über die syrische und arabische Brücke nach Ägypten und Nordafrika. Der Unterschied ist nur der, daß das Vordringen des Südens auf Willensmächte zurückgeht, das Vordringen des Nordens aber vor allem Sache der Bewegung scheint, uns also erst im nächsten Abschnitte beschäffigen wird. Die Karawanenwege der Diagonale spielen dabei eine entscheidende Rolle.

Die wichtigste Willensmacht in Asien ist jedenfalls ursprünglich die, die sich auf dem Boden Mesopotamien entwickelt unter ähnlichen Voraussetzungen, wie der Typus in Ägypten bzw. Afrika entstanden war. Die Notwendigkeit der regelmäßigen Bewässerung des Landes mag die Übernahme der ägyptischen Art gefordert haben, jedenfalls ist bemerkenswert, daß die Gestalten, mit denen sich die Macht in der Urmina Zeit durchsetzt, den ägyptischen sehr verwandt sind. Daß das Verhältnis nicht umgekehrt sein kann, dafür spricht die Reife der ägyptischen Kunst in früh- und vordynastischer Zeit und ihr Werden aus dem afrikanischen Blute der altsteinzeitlichen Kunst, wie wir sie aus dem Süden zu erschließen anfangen.

Von Mesopotamien aus verbreitet sich der darstellende Machttypus der Bildenden Kunst über ganz Asien, soweit es Machtstaaten gebildet hat, abgeschwächt auch nach China und seit Asoka in arischer Läuterung nach Indien. Wir berührten die Werte dieser auf Aufmachung von Hof, Kirche und „Wissenschaft“ gerichteten Kunst bereits im Wesensabschnitte. Ihre Art hat mit Alexander und dem Kaiserlichen Rom auf Europa derart übergegriffen, daß dadurch die folgerichtige Entfaltung der herrlichen Blüte nordischer Art im Süden, die griechische Kunst, geknickt wurde, um sie wieder, auch nicht in den Händen eines Großen der europäischen Nordblüte (der Gotik) wie Michelangelo, zu ihrer ursprünglich willenlosen Reinheit zurückzukehren. Die Kunst der Willensmächte in Afrika und Südasien hat die menschliche Gestalt, die die griechischen Nordländer als Augenweide und Ausdrucksmittel schlicht seelischer Kräfte übernommen hatten, vollständig in den Dienst ihrer Machtgier gestellt.

Was die Byzantiner an Aufmachung des Kaisers, den sie von Gottes Gnaden herleiten, und seines Hofes zu verblüffender Wirkung gebracht haben, ist südasiatischen Ursprungs. Diese Art geht vom sassanidischen Hofe aus, der sie wieder, zum Teil durch Vermittlung des Hellenismus, zum Teil auch unmittelbar von den Großsemiten in Mesopotamien übernommen hatte. Das europäische Mittelalter sieht in diesem Vorbilde ein von Gott eingesetztes Recht und so wird die Kunst von vornherein durch Willensmächte vergiftet, die alle Errungenschaften der Griechen in der Entdeckung des einfach natürlichen Menschen wieder in Stücke schlagen. Es ist beachtenswert, wie sich Humanismus und Kirche in ihrer Geschichtsforschung über solche Brüche hinwegzusetzen wissen. Ich habe mit den Weckrufen „Orient oder Rom“, „Orient oder Byzanz“ zur Besinnung zu mahnen gesucht. Wenn darauf noch 1916 (G. Millet, *Recherches sur l'iconographie* p. X) geantwortet wurde: „Une telle théorie, refusant hardiment à la

cité impériale le rôle créateur que l'histoire même paraît lui assigner, comportait „une part trop considérable à hypothèse“ pour pouvoir obtenir une adhésion sans réserve“, so kommt in solcher Stellungnahme deutlich die übliche Befangenheit des Historikers dem Fachmann gegenüber zutage (Vgl. ähnlich für Rom jetzt M. Dvofák „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“).

Immer wieder machen Fachleute jeder Art den wissenschaftlich nicht länger entschuldigten Fehler, in Entwicklungsfragen, entsprechend dem Vorgehen der Geschichtsforscher, die Bedeutung der Willensmächte vor die der beharrenden Kräfte zu setzen. Dann schreibt man eben Geschichte und sucht den waltenden Willen oder Zufall geschichtsphilosophisch zu erklären. Vgl. dazu auch Theodor Lessing „Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen“ 1921. Kunst ist Natur aus Menschenhand, Wille und Zufall können ihre Entwicklung nach natürlichen Gegebenheiten aufhalten, niemals — hoffen wir — dauernd unterdrücken. Gerade Asien ist dafür ein einziger Beleg, weil dort Willenskämpfe immer wieder alle Entwicklung auf Jahrhunderte hinaus aufgehalten haben. Wir ahnen jetzt, daß wenn Asien vom europäischen Drucke frei sein könnte, Lage, Boden und Blut dort vielleicht wieder in der Bildenden Kunst die Führung übernehmen würden (vgl. dazu meine Einführung in das Tafelwerk über Garkis hatchadourian). Aber bevor das eintritt, wird wohl eher die scheint es, entwicklungsunfähige, am Nasenring des Willens weniger Machthaber hin und her gezerrte Menschheit sich selbst vernichtet haben.

3. Bewegung. Die Entwicklung“ flutet nach anderen Strömen, als sie Historiker und Philologen, historische Geographen und Politiker glaubten geschichtlich aussondern zu können. In einer Lebenswesenheit wie der Bildenden Kunst bestimmen nicht so sehr die sichtbaren Willensströmungen die Entwicklung als die beharrenden Kräfte. Dazu kommen Kräfte der Bewegung, die entweder vom Beharrenden angeregt oder in der Natur des zeitlichen Ablaufes liegen und trotz alles Willens immer wieder durchbrechen, wenn dieser erlahmt. Leider aber ist die Menschheit nicht reif dafür, Macht und Besitz ausschalten zu können und Beharrung und Bewegung unter Bändigung des Willens durch eine allgemein gültige Ordaung ihren natürlichen Weg gehen zu lassen. Wir glauben noch immer, durch äußere Mittel (Zivilisation) die Umsetzung innerer Kräfte in künstlerische Werte (Kultur) zwangsläufig regeln zu müssen.

Umsturzbewegungen, die aus dem Gegenstoß beharrender Kräfte gegen Willensmächte zu erklären sind, hat es in der Kunst Asiens immer wieder gegeben, vor allem alle jene bilderfeindlichen Bewegungen, die den schmückenden Norden gegen den darstellenden Süden zur Geltung bringen. Der Mazdaismus, soweit er nicht für die Zwecke des Hofes zurecht gestutzt wurde (durch die Sasaniden z. B.) und vor allem der in seinen Bahnen weitergehende christliche Iranismus und die islamische Kunst haben alle semitischen und hellenistischen Hofkunsteleien vorübergehend oder für immer in ihrer religiösen Kunst umgestürzt und niedergedrückt. Diese Bewegung ist bestimmt durch das Vordringen des Nordens und der Kunst der Diagonale nach dem Süden.

Die Sehnsucht der Menschen des kargen Nordens nach der Sonne und dem Überflusse des Südens löste von Anbeginn Wanderungen aus. Die für Asien wichtigste muß nicht gerade erst die sog. Indogermanenwanderung gewesen sein. Dem Kunstforscher scheint wahrscheinlich, daß schon weit früher ein bis nach Ägypten gehender Stoß erfolgte. Es ist die Bewegung, die den asiatischen Südosten und Ägypten zum eigentlichen Freibau, wenn auch noch in Anlehnung an den Höhlen- und Felsbau geführt haben dürfte. Wie weit Afrika selbständig im Holzbau gelangt ist, bleibt noch zu untersuchen. Einiges in den Tafeln zu Probenus „Das unbekannte Afrika“ gibt zu denken.

Damals schon konnte zugleich ein paläolithischer Rückstoß nach dem Norden Asiens dort die dauernde Neigung für die Tiergestalt geweckt haben, soweit nicht das nahe Eisgebiet darin eingewirkt hat. Bezeichnend ist, daß die Tiere der Maikop

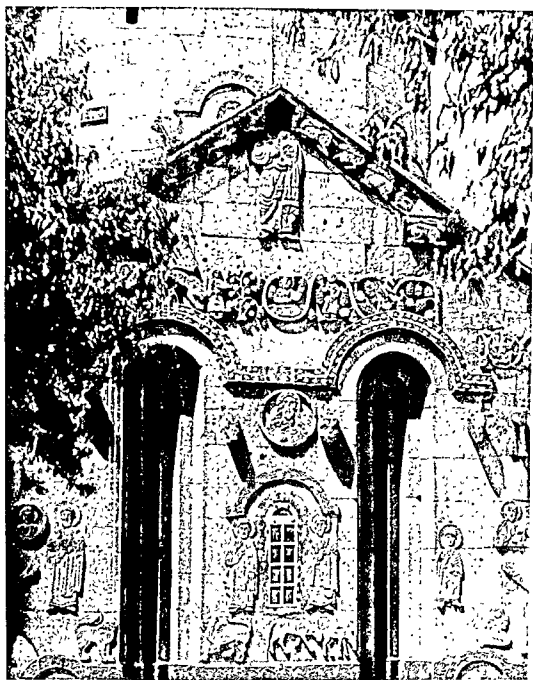


Abb. 11. Achthamar, Kirche: Schmuck der Ostseite



vasen (Abb 1 u 4) in der Gestalt altsteinzeitlich sind. Im allgemeinen muß man sich den Norden Asiens als einen Trichter denken, der sich zwischen Altai und Kaukasus nach dem Süden öffnet und durch den die wandernden Völker aus dem Norden Europas und Asiens — nicht nur Europas, wie man gewöhnlich annimmt —, die Diagonale der Wästen und Steppenvölker durchbrechend, nach den südlichen Halbinseln vordringen und zumeist erst Halt machen, wenn sie deren Küsten erreicht haben. Dieser Stoß wird dann noch durch das ähnliche Vordringen der Ostvölker Asiens in der Diagonale ergänzt. Dazu kommen die Bewegungen des Verkehrs.

Wir bilden uns ein, daß erst Eisenbahnen und Dampfschiffe den Austausch der geistigen und Sachgüter auf der Erde durchgreifend herbeiführten. Es muß eine Zeit gegeben haben — sie liegt vor der Errichtung von Mauern, wie sie der Süden zum Schutze von Macht und Besitz eingeführt hat —, in der im Norden ein ebenso lebhafter Verkehr bestanden hat wie noch in geschichtlicher Zeit in der Richtung der Wüstendiagonale. Die freie Beweglichkeit im Norden und in der Mitte wurde erst lahmgelegt, als auch in diesen Gebieten die südlichen Begriffe sich als bequeme Machtmittel durchsetzten. Wir können sonst nicht den von Irland bis China im Norden noch in der Völkerwanderungszeit deutlichen Zusammenhang verstehen und noch weniger das Vorkommen verwandter Züge im kretisch-mykenäischen Kreise, in Nordasien und China, wie sie z. B. S. Reinach im gestreckten Galopp, freilich in ganz verkehrter Auffassung, etwas näher der Wahrheit A. Reichel für andere zwischen China und dem Mittelmeerkreise spielende Züge nachgewiesen hat. Der Schlüssel wird erst gefunden werden, wenn wir die alten nordasiatischen Bestand- und Wesenstatsachen Irans etwas näher kennen.

Auf diese Weise ist mit einer Ausbreitung der nordischen Gesinnung nach dem Süden zu rechnen, die eigentlich einen Sieg der nordischen Kunst über den Süden bedeutet, insofern als dadurch das „Bauen“ bis nach Afrika vordringt und die Darstellung selbst im Süden von nordischer Form durchsetzt wird. Eine ähnliche Bewegung ging auch nach Westen und Osten.

Es wird allmählich Tatsache, daß, wie die Bildende Kunst Europas nach Ostamerika bis zur Mississippi (Töpferei der Mounds), so Asien nach Westamerika vordringt, und zwar in zwei Strömen, vom Norden her über die Aleuten und vom Süden her über die Inselbrücke in der Nähe des Äquators nach den Hochländern, die wir unter dem Namen der Inka und Maja mit ihren Vorläufern zusammenfassen. Für die Nordbewegung legt die Völkerkarte Byhans Vermutungen nahe. Die Altsibirier scheinen von den Iranern im Westen, von den Tungusen im Osten nach der Behringstraße zu abgedrängt worden zu sein. Die Iraner, in enger Verbindung mit Europa stehend, dringen in den asiatischen Norden die Flußläufe entlang vor. Sie dürften im wesentlichen die Stelle einnehmen, die dann die Russen eroberten. Am wichtigsten für die „Neuere Kunstgeschichte“ ist der Vorstoß, den Asien nach dem Westen d. h. nach Europa in der Zeit der Entstehung der westeuropäischen Kunst machte. Es kommt dabei nicht nur auf das Christentum als Träger an, sondern auf drei Vorstöße, die getrennt nach Norden, Mitte und Süden zu behandeln sind. Im Süden ist der Islam Träger bis nach Spanien, in der Mitte die Vorstöße mittelasiatischer Völker von den Hunnen bis zu den Mongolen. Ich will hier nur für den nordasiatischen, auf den ich gerade in einer Besprechung von Scheltemas „Altnordische Kunst“ in dem Aufsätze „Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte“ (Acta Academiae Aboensis Hum IV) entschieden hinwies, einige Beispiele bringen. Es handelt sich dabei um die Auslösung des Tierornamentes in Nordeuropa über das permische Gebiet von Sibirien her, wie B. Brehm sie in einem jetzt endlich in Druck gehenden Buche „Nordisches Tierornament“ behandelt. Die Typenfolgen lassen sich von Gestalt zu Gestalt belegen. Ich lege zur Erweiterung unserer Kenntnis vom sibirischen Kreis einige Beispiele aus

dem mongolischen Osten vor, die aus dem Knie des Hwang-ho, dem Ordosgebiet, stammen und durch Leo Wanneck nach Paris gebracht wurden, alle Stücke in Bronze gearbeitet. Es muß dazu bemerkt werden, daß Hr Wanneck versichert, die Stücke persönlich im Sommer 1923 einzeln von den Bauern erworben zu haben, die sie stückweise beim Umgraben ihrer Felder finden. Wie diese rein sibirischen, freilich außer halb der chinesischen Mauer gefundenen Sachen durch die Wüste in so breiter Schicht nach China kommen konnten, ist freilich vorläufig rätselhaft.

Abb 13 zeigt zunächst einen Steinbockkopf, der sich der Auflösung des Körpers in Schrägschnittflächen in der Art des bekannten Tieres von Kelermes (Altai Iran S 140) anschließt. Vgl in Europa dazu die Tiere Sahn S 178, 212f. Abb 14 ein Schmuckstück, unten mit umgebogenem Ende, das zwei Tiere durcheinander kriechend und durch aufgelegte Kreislappengestalten ganz aus der natürlichen Erscheinung gebracht zeigt, wie sie in Sibirien so häufig sind. Abb 15 gibt zwei Rolltiere (Schweine), die sich massig zusammenballen, indem das eine den Kopf zwischen die Beine des andern steckt (vgl Altai Iran S 112 und Glück, Kunst und Kunsthandwerk XXIII, 1920, S 1, dann die Schlittenderchel im Osebergschiff). Dazu kommen die bekannten sibirischen Platten in durchbrochener Arbeit (Abb 16–18), die den Hirsch, das Pferd oder zwei Rehe als Füllung aufweisen, immer mit Zugaben, die durch ornamentale Umbildung des Geweihes, dadurch daß ein zweites Tier dem Rachen des ersten entgegenwächst oder gegenständige durch Einordnung in ornamentale verschlungene Bäume und Ausparung von Flächen für farbige Einlagen, jene reiche formale Belebung bekommen, die nach Europa stärker noch als nach China gewirkt hat. Diese Ordos-Sammlung enthält noch eine Fülle anderer Einzelstücke, die Brehm in seinem Buche ebenso mit hereinziehen wird wie B Rudich in einem Buche über die iranische Zierkunst. Ich gebe da her hier auf diese Dinge nicht weiter ein und möchte nur bemerken, daß eine kleine Auswahl der Funde, die die ethnologische Sammlung in Wien erwerben konnte, über der prächtigen Patina schwere Vergoldung, dazu ein Stück zeigt, daß sich wieder ganz unmittelbar mit dem Tierornament der Dechsel des Osebergschiffes vergleichen läßt. Manche Stücke darunter sind freilich japanischen Ursprunges, so erregt schon Abb 14 Zweifel.

Heute fügt sich Asien in eine Stufenfolge von Entwicklungszuständen ein, wie sie durch die Reihung Afrika, Asien, Europa, Amerika gegeben ist. Von der führenden Stellung Afrikas in der älteren Steinzeit haben wir kaum eine Ahnung, daher uns die

Blüte der südeuropäischen und ägyptischen Kunst rätselhaft erscheint. Asien möchten wir nach der törichten „Herrenmeinung“ der Philologen und Historiker gern als erst durch den Hellenismus künstlerisch befruchtet hinstellen. Wir haben dem Humanismus planmäßig Europa ausgeholfert und sehen nicht, daß nur die zielbewußte Wiederbelebung der nordischen Geistigkeit uns retten kann. Die Zukunft wird wohl bei Amerika liegen, wenn es rechtzeitig in den Geisteswissenschaften sachlich denken lernt. — Wir stehen heute Asien gegenüber, vom Humanismus irrefeleitet, können wir uns gar nicht frei machen von dem Glauben, als habe Asien immer die nebensächliche Rolle gespielt wie heute, sei jederzeit nur ein Ausbeutungsgebiet zuerst südlicher und dann westlicher Machtgelüste gewesen. Asien ist wie Europa zugrunde gerichtet worden durch die von Süden vordringenden Willensmächte. Wir wissen vorläufig noch gar nicht, wie weit es ursprünglich rein asiatisches Nordland war, weil gerade vom Norden, von Europa her ein Vorstoß stattfindet, der im Kern Asiens zwischen Altai und Iran zusammen mit verwandten Emschlägen der türkischen Wanderhorden wirksam bleibt. Von diesem Kreuzwege der asiatischen — und europäischen — Randgebiete aus verbreitet sich das „Mittelalter“ im Wege von Hellenismus, Christentum und Islam. In Europa mündet gleichzeitig die darstellende Kunst des semitisch hellenistisch-römischen Macht



Abb 13 Ordosgebiet Bronze Steinloch



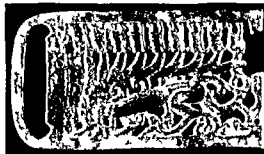
Abb 14 Ordosgebiet Bronze Rollhorn



Abb 15 Ordosgebiet  
Bronzeschleße  
aus Hochornament

seinen Gesichtskreis allmählich über Europa hinaus auf die gesamte Erde einzustellen keinesfalls kann auch der reichste Beschauer länger auf dem Standpunkte bleiben, daß die asiatische Kunst erst als Ableger des Hellenismus zu jenen künstlerischen Werten gekommen sei, die Beachtung verdienen. Diese, schon Indien und China gegenüber kindische Annahme ist nicht einmal dem Kreuzwege aller asiatischen Kunstströme, Iran, gegenüber haltbar, weil dort der Norden einzig bei seinem Vordringen nach dem Süden in der Bildenden Kunst das blieb, was er von allem Anfang an war: Schmuck, nicht Darstellung. Insofern muß Iran neben Hellas und Kleinasien, Indien und China als ein Kerngebiet von ausgesprochener Eigenart betrachtet werden — freilich nur soweit es nicht von südlichem Machtwillen höfisch vergewaltigt worden ist. Darin klar zu sehen muß man aber freilich die Brillen des Philologen und Historikers abgelegt und als Fachmann sehen gelernt haben. Die asiatische Kunst ist der beste Beweis dafür, daß „Universalgeschichte“ kein zusammenhangloses Nebeneinander von sprachlichen Kreisen, sondern eben das ist, was nur der Fachmann in seinem Gebiete geben kann: die Entwicklungsgeschichte des Erdkreises.

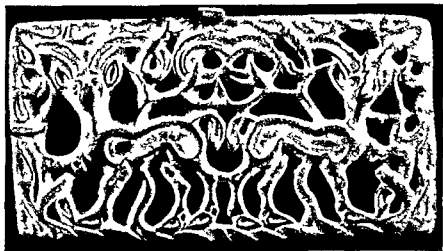
Erst auf diesem neuen Boden, der von den künstlerischen Werten ausgeht und ihnen den Zusammenhang mit Lage, Boden und Blut abfragt, nicht mehr allein sich mit der geschichtlichen Zusammenstellung von Ereignissen unter irgendwelchen außerfachlichen Gesichtspunkten begnügt, wird der Oberbau der asiatischen Kunstgeschichte aufzuführen sein. Die Grundlagen hat bis auf den heutigen Tag kein Machtwille und keine auch noch so lang andauernde Bewegung zu verwischen vermocht, durch alle spätere Ausbeutung der Kunst hinweg blieben deutlich die bodenständigen Züge sichtbar. Sie zeigen, daß man Unrecht tut, die asiatische Kunst, wie es bisher gern geschah, aus schließlich vom Südstandpunkte aus zu betrachten.



Alt 16 Orf spel et Br zes l nalle H rsel full n



Alt 17 O l sp l et Bro z l escl l Pfe l



Alt 18 O lo geb et Bro zel escl l r Reh fllu r

# DIE ÄGYPTISCHEN TEPPICHE

Mit 8 Abbildungen auf Tafel 11–14 | Von FRIEDRICH SARRE | Anhang von E. FLEMMING

Es scheint auf dem Gebiete der islamischen Kunst nicht leicht zu sein, eingewurzelte Vorurteile und irrigte Annahmen zu beseitigen und richtigeren Auffassungen Geltung zu verschaffen. So spricht man immer noch von „Rhodos Fayencen“, obwohl diese als Erzeugnisse türkischer Manufakturen in Kleinasien, vor allem der von Nicia (Jsmik), erwiesen sind, auch nennt man eine Gattung von kostbaren, mit Silber brochierten persischen Seidenteppichen noch immer „Polenteppiche“, obwohl über ihre Herkunft schon lange kein Zweifel mehr waltet, und man die wirklich um die Wende des 17. Jahrhunderts in Polen hergestellten wollenen Knüppteppiche in ihrer Eigenart erkannt hat.

Ägypten als die eigentliche Heimat der sogenannten „Damaskus-Teppiche“, die man mit Syrien, aber auch mit Zentralasien und Marokko in Zusammenhang gebracht hat, glaube ich vor einigen Jahren nachgewiesen zu haben<sup>1</sup>. Seitdem hat sich bei mir diese Überzeugung auf Grund weiteren Beweismaterials verdichtet, und es scheint mir erforderlich zu sein, letzteres bekannt zu geben.

Charakteristisch für die in Rede stehende Teppichgattung sind bekanntlich das Material Seide oder sehr feine Schafwolle, die man irrtümlich Angorawolle genannt hat, und ferner die fast rein geometrische Musterung, der sich eingestreute pflanzliche Formen, z. B. kleine stilisierte Zypressenbäume, vollständig unterordnen. Die Farbengebung zeigt, meist als Grund, ein leuchtendes Kirschrot, daneben Hellblau und Gelbgrün, und kommt, je nach dem Einfall des Lichtes bei der mit der eigentümlichen Knüpfart zusammenhängenden schrägen Einstellung der Knüpfäden, in wechselnden Schattierungen und Reflexen zum Ausdruck.<sup>2</sup>

Als Beweis für die Übereinstimmung mit der ägyptischen Kunst wies ich auf die eigenartig stilisierten geometrischen Muster, wie sie in den ägyptischen Holzarbeiten, z. B. den Türfüllungen, und in den Bucheinbänden<sup>3</sup> zum Ausdruck kommen, ferner auf die Farbestimmung der Glasfenster und der gemalten Plafonds der kairener Moscheen und Modressen hin<sup>4</sup>. Ein weiterer formaler Zusammenhang mit charakteristischen Beispielen aus dem Bereiche der spätmittelalterlichen, mamelukischen Kunst Ägyptens sei hier hin zugefügt. Die Bestimmung des Teppichs als Bedeckung des Fußbodens macht es nur erklärlich, daß für die Wahl des Musters der musivische Fußbodenschmuck maßgebend war, und daß man darauf kam, ihn im Teppichmuster nachzubilden und zu wiederholen. So knüpfen die geometrischen Muster der frühen kleinasiatischen Teppiche, worauf ich schon früher einmal hinwies<sup>5</sup>, an die gleichartige Zeichnung der Mosaikfußböden des Altertums an. Diese Abhängigkeit vom musivischen Fußbodenschmuck ist nun auch bei den ägyptischen Teppichen deutlich zu erkennen. Betrachten wir das Muster des großen, aus dem ehemaligen kaiserlichen Besitz stammenden seidenen Prachtteppichs des Österreichischen Museums mit seiner rein geometrischen Zeichnung des Grundes, der aus Sternen und Polygonen gebildet wird, um die sich kaleidoskopartig mannigfaltige kleinere geometrische Formen symmetrisch gruppieren (Abb. 1), und vergleichen wir hiermit ägyptische Mosaikfußböden, z. B. den im Hofe der Moschee Sultan Hassan (Abb. 2), so finden wir hier wie dort eine ähnliche geometrische Zeichnung und eine

<sup>1</sup> Die ägyptische Herkunft der sogen. Damaskus-Teppiche. Zeitschrift für Bildende Kunst. Bd. 32. (April 1921) S. 75 ff.

<sup>2</sup> Vgl. die im Anhang wiedergegebene technische Untersuchung der sogen. Damaskusteppiche von Herrn Prof. E. Flemming.

<sup>3</sup> F. Sarre. Islamische Bucheinbände. Berlin 1923. Taf. II–IV.

<sup>4</sup> Abb. 1 u. 2 meines in Anmerkung 1 erwähnten Aufsatzes.

<sup>5</sup> Mittelalterliche Knüppteppiche kleinasiatischer und syrischer Herkunft. Kunst und Kunsthandwerk. N. Jahrg. 1907. S. 511.

weitgehende Übereinstimmung in der Anordnung der gleichen Einzelformen<sup>6</sup>. Auch die eigentümliche Gestaltung der breiten Borte des Teppichs mit ihrer feinstreifigen Zeichnung erinnert an die gleichfalls breite, mit einem engen geometrischen Muster bedeckte Borte, die ein anderes ägyptisches Fußbodenmosaik im Museum des Louvre umrahmt<sup>7</sup>.

Auch der in der Silbertauschierung ägyptischer Metallgeräte zum Ausdruck gebrachte Dekorationsstil, ein durch verschlungene Flechtbänder gebildetes geometrisches Gitterwerk, dessen Hintergrund von Palmettenbildungen und pflanzlichen Motiven gefüllt wird, begegnet uns bei den ägyptischen Teppichen. Hierfür ist die Rückseite des schönen silbertauschierten Beckens aus dem Besitze des Mameluken-Sultans Kant Bey (1468—1496) in der Schatzkammer in Konstantinopel<sup>8</sup> ein anschaulicher Beweis (Abb. 3).

Abgesehen von diesen formalen Übereinstimmungen, die die ägyptischen Teppiche mit den sonstigen Kunstäußerungen der späten Mamelukenzeit verbinden, gibt es nun aber auch urkundliche Beweise, durch die das Vorhandensein einer blühenden Knüpfteppichindustrie in Ägypten, die dann erst im Laufe des 18. Jahrhunderts zugrunde gegangen zu sein scheint, und von der wir bisher nichts wußten belegt wird. Die im Altertum und frühen Mittelalter berühmten ägyptischen speziell aus Alexandria stammenden „Teppiche“, deren Bedeutung mehrfach bezeugt ist<sup>9</sup>, sind wohl keine Knüpfteppiche gewesen, sondern waren wahrscheinlich in der Web- oder Wirktechnik hergestellt. Ein jüngst im Schutt von Alt-Kairo bei den Ausgrabungen in Fostat zum Vorschein gekommenes, schon in Knüpftchnik hergestelltes Teppichstückchen mit ein paar kufischen Buchstaben, den Resten einer Inschrift (Abb. 4), ist leider zu fragmentarisch, um zeitlich näher bestimmt werden zu können. Aber das Stück dürfte doch wohl noch in das 1. Jahrtausend fallen, es schließt sich den in Chinesisch-Turkestan von Albert von Le Coq und Sir Aurel Stein gefundenen frühen Knüpftteppichfragmenten an<sup>10</sup> und ist deshalb für uns von besonderer Bedeutung, weil es für diese verhältnismäßig frühe Zeit das Vorkommen von Knüpftteppichen in Ägypten dokumentarisch belegt. Und dieses Fragment gestattet nun auch die Annahme, daß es sich bei den zu frühislamischer Zeit in der Literatur<sup>11</sup> mehrfach erwähnten ägyptischen Teppichen wirklich schon um Knüpftteppiche handelt. Im 11. Jahrhundert wurde in der berühmten staatlichen Webemannufaktur von Tinnis in Unterägypten bekanntlich ein Abū qalamūn genannter Changeantstoff fabriziert (Nāsir Chosrau, S. 37), mit dem dieser Schriftsteller die Lüsterfarzen im Bazar von Misr (Kairo) vergleicht. Wir erfahren ferner, daß es in der Teppichkammer des Lagerhauses im Palast des Fātimidenkalifen zu Kairo sogar Qalamūntteppiche gab (Maqrizī, Chitā, 416), die also wie jener Stoff und

<sup>6</sup> Max Herz Bey La Mosquée du Sultan Hassan Le Caire 1899 Pl. XIV. Herz ist der Ansicht, daß der Mosaikfußboden nicht aus der Zeit der Erbauung der Moschee (1381 n. Chr.) stammt und jüngeren Datums ist. Es unterliegt aber wohl keinem Zweifel, daß er noch dem 15.—16. Jahrhundert angehört.

<sup>7</sup> G. Migeon *Orient musulman* Pierre No. 11. *Fontaine en mosaïque de marbre de couleurs*. Art arabe d'Égypte XIV s. — Mr. A. U. Pope Direktor des California Museum in San Francisco hat die Übereinstimmung zwischen dem Muster dieses Mosaiks und dem der ägyptischen Teppiche gleichfalls bemerkt.

<sup>8</sup> Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910 Taf. 158. Arabische Inschriften von Max van Berchem Nr. VIII.

<sup>9</sup> Die Herren Prof. Dr. J. H. Mordtmann (Berlin) und Prof. Sundwall Hoyer in Abo (Finnland) haben die Güte gehabt, mir die betr. Literatur nachzuweisen, auf die ich an anderer Stelle zurückzukommen gedenke.

<sup>10</sup> F. Sarre und Th. Falkenberg Ein frühes Knüpftteppich-Fragment aus Chinesisch-Turkestan. Berliner Museen. XVII. Jahrg. Heft 9/10. — A. Aurel Stein *Ruins of Desert Cathay* London 1912 I. S. 351.

<sup>11</sup> Die folgenden Stellen aus der orientalischen Literatur sind dem Werke von A. Mez *Die Renaissance des Islams* Heidelberg 1922 entnommen. Nach gültiger Auskunft von Herrn Prof. Eugen Mittwoch läßt sich aus den für Teppich gebrauchten Ausdrücken nicht schließen, um welche Art von Teppichen (Knüpftteppichen?) es sich handelt. Eine genaue Untersuchung der die orientalischen Teppiche betreffenden Literatur steht noch aus.

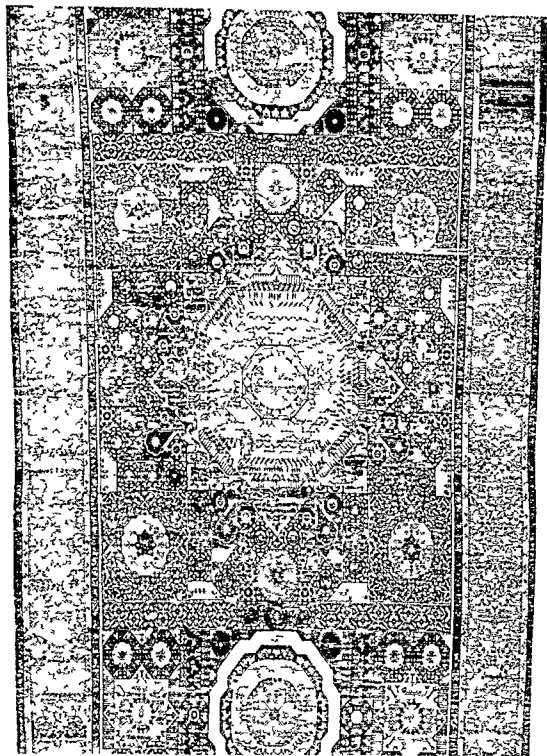


Abb 1 Ägyptischer Seidenteppich Teilansicht. 16. Jahrh.  
 Wien Österreichisches Museum



hoher Blüte erhalten hat, und daß ihre Erzeugnisse als „türkische Teppiche“ über Konstantinopel in den Handel und nach Europa gekommen sind

Auf Grund der von uns oben näher ausgeführten formalen Übereinstimmung zwischen den früher nach Damaskus benannten Teppichen und anderen Beispielen der gleichzeitigen ägyptischen Kunst halten wir erstere für typische ägyptische Erzeugnisse. Das schönste Beispiel ist der noch aus dem 16. Jahrhundert stammende Seidenteppich des Österreichischen Museums (Abb. 4), einer etwas jüngeren Zeit gehört die Gruppe des kleineren Wollteppichs im Kaiser-Friedrich-Museum an (Abb. 5), und eine besondere Gattung vertritt ein gleichfalls dort befindlicher Wollteppich (Abb. 6), dessen Borte persischen Einfluß verrät, und der vielleicht schon in Konstantinopel hergestellt ist, worauf die Verwandtschaft mit der eigentümlich türkischen Ornamentik hindeutet (Abb. 7).

Die Erzeugnisse der Hofmanufaktur von Konstantinopel, die ja von ägyptischen Meistern gegründet wurde, können ihre Herkunft und ihren Zusammenhang mit den ägyptischen Teppichen nicht verleugnen, wenn auch die geometrische Musterung in ihnen fast vollständig aufgegeben und durch türkische Dekorationsmotive, vor allem durch die charakteristischen türkischen Blumenmuster, in denen Nelke, Tulpe, Rose und Hyazinthe die Hauptrolle spielen, ersetzt ist. Aber in der Farbengebung und in der Eigentümlichkeit, im Fond von der üblichen persischen Anordnung mit Mittelfrossette und Eckzwickeln Abstand zu nehmen und eine fortlaufende Musterung zu verwenden, hat sich die Erinnerung an die ägyptischen Teppiche erhalten. Die teilweise in Seide geknüpften türkischen Gebetsteppiche, die zu den schönsten Erzeugnissen der orientalischen Teppichknüpferei gehören, stammen meistens aus dem Besitz europäischer fürstlicher Familien, wohn sie oft als Geschenke des Sultans gelangt sein mögen, ein Umstand, der auch auf ihre Herstellung in einer Hofmanufaktur hinweist.<sup>16</sup>

Über diese von Ägypten abhängigen, aber in der Türkei hergestellten Teppiche, auf die wir in unserem ersten Aufsatz näher eingegangen sind, soll hier nicht weiter gehandelt werden, aber es sei gestattet, unsere Ausführungen zum Schluß noch einmal in kurzer Zusammenfassung zu wiederholen.

Auf der aus dem Altertum überlieferten textilen Tradition beruhend, hat sich zu islamischer Zeit unter Benützung der Knüpftechnik eine blühende Teppichindustrie in Ägypten entwickelt, die anscheinend im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Trotzdem ägyptische Meister von den Sultanen nach Konstantinopel gezogen wurden und dort eine Hofmanufaktur, die wohl hauptsächlich für die Bedürfnisse des großherrlichen Hofes arbeitete, gründeten, stand die Teppichfabrikation von Kairo noch bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts in hoher Blüte. Von ägyptischen Teppichen wußten wir bisher nichts. Sollten sie sämtlich verschwunden sein? Das ist unmöglich anzunehmen. Für unsere Hypothese, daß es sich bei den sogenannten Damaskus-Teppichen um die bisher unbekannten ägyptischen handelt, spricht der Zusammenhang mit der sonstigen Kunst Ägyptens, sowohl in stilistischer als auch in koloristischer Hinsicht, ja vielleicht sind die Qalamun-Teppiche der Iktimiden schon Knüpfsteppiche gewesen, die sich infolge des feinen Wollmaterials und der eigenartigen Knüpfung durch denselben schillernden Glanz auszeichneten, der die jüngeren ägyptischen Teppiche charakterisiert. Daß man die Heimat dieser in Marokko und in Syrien, also in benachbarten oder nicht weit von Ägypten entfernten Gegenden gesucht hat, zeigt, daß man auf richtiger Fährte war. Aber warum, so wird man fragen, kamen sie bisher nicht in Ägypten selbst zum Vorschein? Hierauf ist zu erwidern, daß im Orient die Teppiche verbraucht und nicht konserviert oder gar gesammelt werden. Sind doch ältere orientalische Teppiche mehr im Abendlande als im Morgenlande zum Vorschein gekommen, wo der Privatbesitz kaum und die Mo-

<sup>16</sup> Abb. 5 und 6 des in Anm. 1 erwähnten Aufsatzes in der Zeitschrift für Bildende Kunst

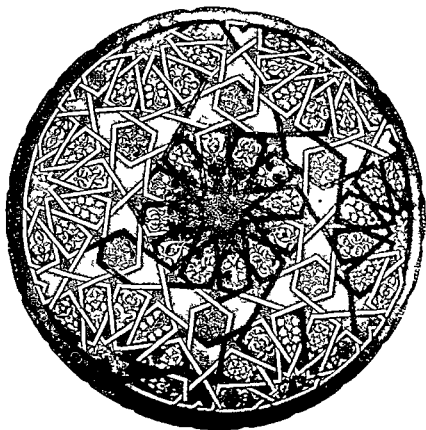


Abb. 3 Tauschiertes Bronzebecken Rückseite Ägypten oder Syrien Ende 15. Jahrh.  
Konstantinopel Sultanmuseen

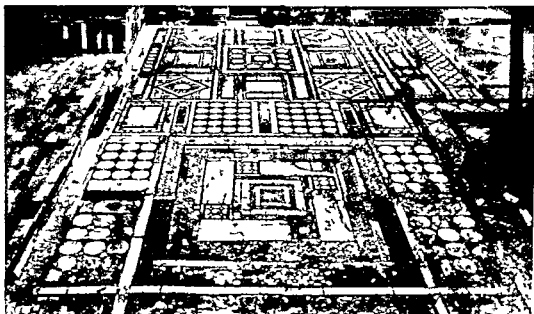


Abb. 2 Fußbodenmosaik im Haupthofe der Moschee Sultan Hassan in Kairo. 13.—14. Jahrh.

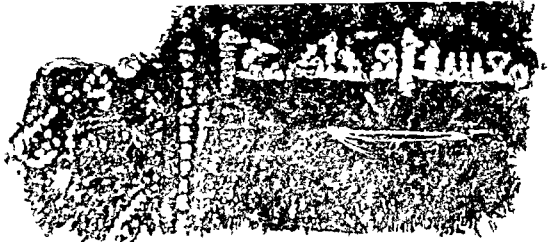


Abb 4 Frühes Knüpsteppichfragment. Gefunden in Fostat (Ägypten)  
Kairo Arabisches Museum

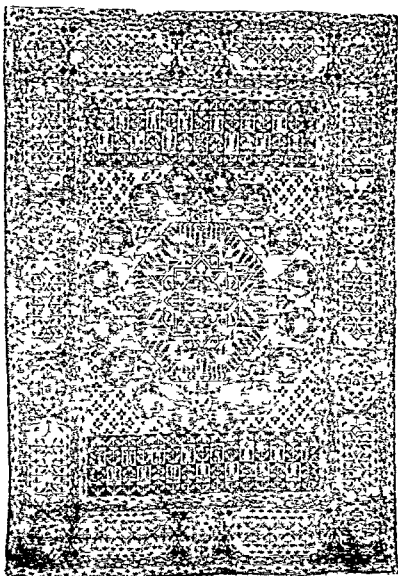


Abb 5. Ägyptischer Wollteppich. 16. Jahrh.  
Berlin Kaiser-Friedrich-Museum

scheen nur selten hervorragende Stücke bewahrt haben. Und dann ist es ja für die ägyptische Teppichmanufaktur des 17. Jahrhunderts bezeugt, daß sie vor allem für Konstantinopel und für das Abendland arbeitete, und daß ihre Erzeugnisse schon damals allgemein für türkische galten. Bode hebt in seinem Handbuche hervor, daß sie auf älteren italienischen Bildern, wohl wegen ihrer wenig malerischen Wirkung, selten dargestellt seien, sich aber auf einigen Bildern der venezianischen Schule sicher nachweisen ließen. Sie fanden sich häufig in italienischen, auch vereinzelt in süddeutschen Kirchen, und ausnahmsweise bietet auch der Markt in Konstantinopel noch manch ein Stück dieser Art. Auch ich fand zwei Fragmente in Konstantinopel und kenne eine Reihe anderer, die in Italien und Spanien zum Vorschein gekommen sind. Besonders viele haben sich in fürstlichem Besitz erhalten, im österreichischen Kaiserhause allein sechs Stück. Die Beobachtungen des Altmeisters der Erforschung des orientalischen Teppichs und meine eigenen decken sich mit dem, was wir über den Export des ägyptischen Teppichs nach Konstantinopel und nach dem Abendlande wissen. Gegen Bodes Ansicht, der ich übrigens früher auch gefolgt bin, daß in Rücksicht auf die in venezianischen Nachlaßinventaren so häufig genannten „*tapedi damaschini*“ unsere Teppiche als syrische anzusprechen wären, hat sich schon Martin in seinem Teppichwerk gewandt und einen bisher unbekannten kleinasiatischen Fabrikationsort vermutet.<sup>17</sup> Wir glauben, durch die obigen Ausführungen die ägyptische Herkunft dieser Teppiche bewiesen zu haben, und so mögen sie auch fortan „ägyptische Teppiche“ genannt werden.

<sup>17</sup> F. R. Martin: a history of oriental Carpets. 1908. p. 133.

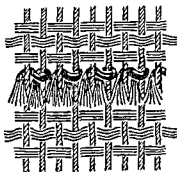


Abb. 8

Knüpfung der ägyptischen Teppiche

Nach Zeichnung von E. Flemerig

scheen nur selten hervorragende Stücke bewahrt haben. Und dann ist es ja für die ägyptische Teppichmanufaktur des 17. Jahrhunderts bezeugt, daß sie vor allem für Konstantinopel und für das Abendland arbeitete, und daß ihre Erzeugnisse schon damals allgemein für türkische galten. Bode hebt in seinem Handbuche hervor, daß sie auf älteren italienischen Bildern, wohl wegen ihrer wenig malerischen Wirkung, selten dargestellt seien, sich aber auf einigen Bildern der venezianischen Schule sicher nachweisen ließen. Sie fanden sich häufig in italienischen, auch vereinzelt in süddeutschen Kirchen, und ausnahmsweise biete auch der Markt in Konstantinopel noch manche ein Stück dieser Art. Auch ich fand zwei Fragmente in Konstantinopel und kenne eine Reihe anderer, die in Italien und Spanien zum Vorschein gekommen sind. Besonders viele haben sich in fürstlichem Besitz erhalten, im österreichischen Kaiserhause allein sechs Stück. Die Beobachtungen des Altmeisters der Erforschung des orientalischen Teppichs und meine eigenen decken sich mit dem, was wir über den Export des ägyptischen Teppichs nach Konstantinopel und nach dem Abendlande wissen. Gegen Bodes Ansicht, der ich übrigens früher auch gefolgt bin, daß in Rücksicht auf die in venezianischen Nachlaßinventaren so häufig genannten „*tapedi damaschini*“ unsere Teppiche als syrische anzusprechen wären, hat sich schon Martin in seinem Teppichwerk gewandt und einen bisher unbekannten kleinasiatischen Fabrikationsort vermutet.<sup>17</sup> Wir glauben, durch die obigen Ausführungen die ägyptische Herkunft dieser Teppiche bewiesen zu haben und so mögen sie auch fortan „ägyptische Teppiche“ genannt werden.

<sup>17</sup> F. R. Martin: a history of oriental Carpets. 1908 p. 153

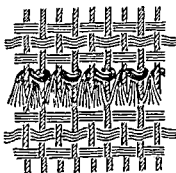


Abb 8

Knüpfung der ägyptischen Teppiche

Nach Zeichnung von F. Flemming

## ANHANG

## DIE TECHNIK DER ÄGYPTISCHEN TEPPICHE

Von Prof E Flemming Dozent der höh Fachschule für Textilindustrie, Berlin

Die ägyptischen Teppiche, von denen sich auch ein noch recht gut erhaltenes Beispiel in der Größe von 195—198 cm Länge und 133 cm Breite in der Gewebesammlung der höheren Fachschule für Textilindustrie in Berlin befindet, gehören zu den Teppichen, deren bunte Knupffäden um je zwei Kettfäden geschlungen sind, wie es die Abbildung 8 zeigt. Diese Knüpfung ermöglicht bei ziemlich dichter Einstellung die Verwendung von kräftigen Kettfäden, so daß ein sehr haltbares festes Grundgewebe erzielt wird. Das Material für die Kettfäden ist ein nicht sehr regelmäßiges Wollgarn in einer Stärke, die unserem heutigen 18—21er Kammgarn entspricht. Von diesem sind je vier Fäden zu einem etwa 1 mm starken Zwirn zusammengedreht. Die Zahl der Knüpfungen schwankt in den verschiedenen Teppichen zwischen 40—50 auf 10 cm, so daß also 80—100 Kettfäden auf 10 cm Breite stehen, bei annähernd der gleichen Knupffreihzahl auf das gleiche Maß. Dieses Verhältnis mußte schon deshalb innegehalten werden weil sonst die geometrischen Figuren, aus denen die Musterung zumeist besteht, Achtecke, Sterne, Rosetten usw. verzerrt erscheinen würden.

Das Material der zur Bildung des Grundgewebes notwendigen Schußfäden ist ebenfalls Wollgarn von ähnlicher Stärke, aber sehr ungleich im Gespinnst. Davon sind je drei, mitunter auch vier Fäden zu einem Schuß verwendet, aber nicht zusammengedreht sondern nur zusammengespult, so daß die Einzelfäden sich flach nebeneinander legen. Außerdem sind von den zwischen den Knupffäden liegenden drei Schuß stets der erste und der dritte sehr stramm eingeschossen so daß sie wenig Biegungen um die Kettfäden machen, während der mittlere zweite Schuß sehr lose geführt ist, so daß er sich in großen Bogen um die Kettfäden legt, wodurch mehr als das Doppelte an Garnlänge verbraucht wird. Dadurch wird erreicht, daß die über den strammen Schüssen liegenden Kettfäden stark nach oben, die unten liegenden dagegen stark nach unten gedrückt werden, wie aus der Zeichnung (Abb 8) klar ersichtlich ist. Dies bewirkt wieder, daß die nach oben stehenden Fadenenden der eingeschlungenen Knupffäden dicht zusammengepreßt werden, trotzdem sie durch einen Kettfaden getrennt sind. Als Material für die bunten Knupffäden ist ein sehr glanzendes Wollgarn verwendet, das bei den meisten Teppichen rot, gelblich grün und hellblau gefärbt ist. Es entspricht etwa unseren heutigen 10—16er Kammgarn in der Stärke und ist zum Knüpfen zweifädig genommen, so daß jedes Fadenbüschel (Knüpfung) aus vier Fadenenden besteht.

Die mikroskopische Untersuchung der Knupffäden der Teppiche im Kaiser Friedrich Museum (Abb 5) und in der Berliner höheren Textilhochschule hat ergeben, daß es sich nicht um Angorawolle handelt, die als sogenannte Moharwolle bekannt ist und von der Angoraziege (*Capra hircus* var. *angorensis*) gewonnen wird, und deren Heimat die Umgebung der Stadt Angora in Kleinasien ist, sondern um eine allerdings sehr gleichmäßige Schafwolle mit hohem seidigen Glanz. Welche Schafrasse dafür in Betracht kommt, konnte nicht festgestellt werden, weil die heute produzierten Wollen durch Zucht und Kreuzung verschiedener Rassen in der Struktur gegenüber denen der um 15 und 16 Jahrhundert in Freiheit lebenden Schafherden erheblich verändert sind.

Die verschiedene Einfärbung der Knupfwolle ist insofern nicht ohne Einfluß auf die Haltbarkeit des Materials geblieben als die rot gefärbte Wolle im Verbrauch mehr verschlissen und abgetreten ist, so daß die gelblich grünen und hellblauen Fäden jetzt fast reliefartig höher herausstehen.

Der Wollteppich im Kaiser Friedrich Museum in Berlin (Abb 5) und ein ebensolcher sehr großer in der Galleria Simonetti in Rom (Meisterwerke mohammedanischer Kunst, Tafel 78) sind in der Einstellung der Kettfäden (90 Fäden auf 10 cm), der Schußdichte und der Zahl der Knüpfungen (45 auf 10 cm Breite und 40—44 cm Knotenreihen in 10 cm Höhe mit je 3 Schuß dazwischen) vollständig gleich.

Dagegen weicht der Seidenteppich in Wien (Abb 1) nach den Untersuchungen von Professor Seierum Schröder in dem genannten Münchener Werke, Taf 77, sowohl im Material des Grundgewebes, als auch in der Dichte der Kett- und Schußfäden und auch der Knüpfungen ganz erheblich ab. Bei ihm stehen auf 10 cm Breite 160 Kettfäden aus gelber Seide die zweifach genommen und schwach gewirnt ist. Als Schußmaterial ist rotgefärbte Baumwolle ein- und zweifädig verwendet, die mit den Kettfäden, wie in der Abb 8 bindet. Das Knupfmateriale ist starkfädige, zweifach genommene Seide von der 80 Knoten und 80 Knotenreihen auf 10 cm eingeknüpft sind sodaß also auf einen Quadrat zentimeter 64 Knüpfungen gemacht sind.

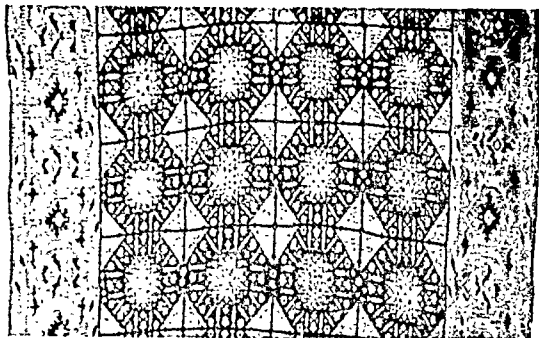


Abb. 6. Ägyptischer oder türkischer Wollteppich. Teilansicht. 10. Jahrh.  
 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

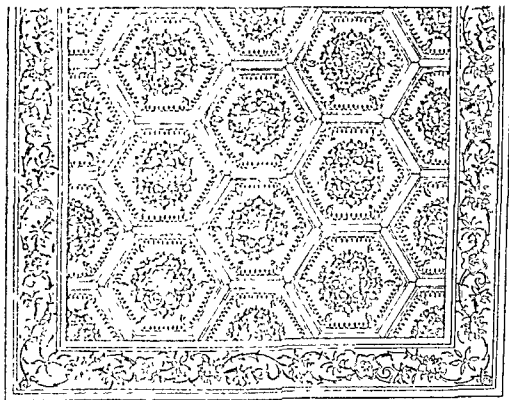


Abb. 7. Deckenmalerei in der Veshil Dschami in Brusa (1124 n. Chr.)

# TÜRKISCHE BRUNNEN IN KONSTANTINOPEL

Von HEINRICH GLÜCK / Mit  
17 Abbildungen auf Tafel 15–22

Einen ganz besonderen Reiz des Konstantinopler Stadtbildes bilden die vielen Brunnen, die fast an jeder Straßenecke, an Moscheen, Spitalern, Bädern, Grabmalern, überhaupt am Äußeren und im Inneren von öffentlichen und privaten Bauten, auf Plätzen und in Höfen, in Parks und Gärten zum Nutzen und zur Erfrischung, in ihrer künstlerischen Form aber auch zur Augenweide verstreut sind. Das Wasser ist dem Orientalen von seinem Wüstenleben her die Quelle des Lebens. Seit ältesten Zeiten spielt es in seinen Bauten eine große Rolle, bei der das Nutzhafte, zur künstlerischen Verwertung gebracht, immer den tieferen Sinn erkennen läßt, auch ohne den besonderen Hinweis, den heilige Sprüche und sinnvolle Verse auf solchen Anlagen fast immer geben. Die Bedeutung des Heiligen, die im Orient der natürlichen Quelle anhaftet, wird in den Städten auch auf die künstlerischen Brunnen übertragen, und diese erscheinen deshalb durchwegs als fromme Stiftungen oder in Verbindung mit solchen.

Zweck und Art dieser Brunnen und damit auch ihr Name sind sehr verschieden. Die im Stadtbild geläufigste Art ist die des Auslaufbrunnens (Tschesme), aus dem die Häuser durch die Wasserträger mit Nutz und Trinkwasser versorgt werden. Ihre einfachste und wohl auch ursprünglichste Form ist die einer in die Wand eingelassenen Steinplatte mit Auslauf, hinter der sich ein gemauerter Behälter befindet, während vorne ein Steintrog das überfließende Wasser aufnimmt (Abb 1–3). Grundsätzlich ähnlich sind die Waschbrunnen der Moscheen (Schadrowan), die entweder in langer Reihe an den Außenwänden eingelassen sind, oder in der Mitte des Moscheehofes ein Rundbassin bilden, in dessen Mitte, von Gittern umfaßt, ein Springbrunnen fließt, während die in der Bassinwand angebrachten Hähne für die religiösen Waschungen (bei hockender Stellung) dienen. Über dem Ganzen wölbt sich ein von Säulen getragenes Kuppeldach (Satschak) (Abb 5). Eine weitere Gattung ist der Trinkbrunnen (Sebil) in Form eines Pavillons, aus dem durch Gitterwerk den Vorübergehenden das Wasser in den an Ketten befestigten verzierten Bronzeschalen von einem Priester gereicht wird (Abb 10, 11). Als eine mehr dekorative Abart des Tschesme erscheint das Selsebil, ein meist in Gärten verwendeter Zierbrunnen, dessen Wasser durch die an der Marmorwand über und nebeneinander angebrachten kleinen Becken kaskadenartig verteilt und unter melodischem Geplätscher im unteren Bassin gesammelt wird (Abb 15). Ihr freistehendes Gegenstück haben diese Zierbrunnen in den als Mittelschmuck von Höfen, Bäder- und Haushallen innerhalb größerer Bassins sich erhebender Springbrunnen (Fiskije), die entweder durch die nach oben kleiner werdenden Rundschalen oder durch polygonale Aufbauarten das Wasser ebenfalls kaskadenartig verteilen (Abb 8).

Schon durch die Vielgestaltigkeit des Zwecks und der Gestalten dieser Brunnen, aber auch durch die Verbindung und Verschmelzung der einzelnen Arten ist eine Mannigfaltigkeit an Formen gegeben, die nun überdies im Laufe einer wechselreichen Entwicklung ihr verschiedenes Kleid erhalten. Aus dem reichen Material an Brunnen, das ich in Konstantinopel gesammelt habe, seien hier einige Beispiele vorgeführt, um auf den Reichtum dieser bisher so wenig beachteten Werke türkischer Kunst hinzuweisen, in denen eigentlich alle Gattungen von Kunstbetätigung (Baukunst, Skulptur, Malerei und Kleinkunst) und die künstlerischen Elemente des äußersten Ostens und Westens vereinigt werden.

Wohl der älteste, in seinen Bestandteilen und zum Teil vielleicht noch in der Anlage in byzantinische Zeit zurückreichende Brunnen Stambuls ist das Kyrk Tschesme im Tschirtschir Quartier am Valensaquädukt (Abb 1). Eine Reihe von vier Flachnischen ist in eine Wand vertieft, in deren Quadermauerwerk die Reste spätbyzantinischer,





1 Stamul kerk Teşeme



3 Ha dar Quarter Teşeme(1500/10'



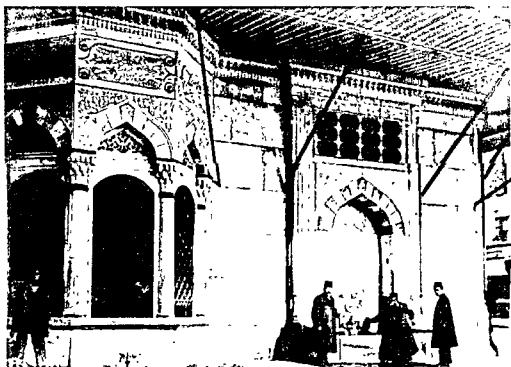
2 Jed'ulek i haslı Teşeme (1510)



1 St. D m tr Brunnenslöwe



5. Mehmed Pascha Moschee, Schadowan (1571/72)

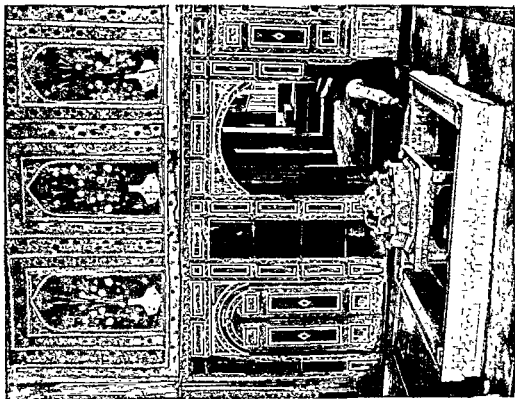


6. Stambul, Jeni Valide-Brunnen (um 1660, restauriert)

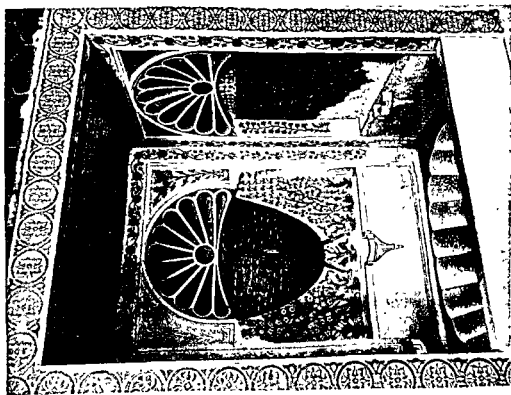
so daß die vierte Seite die mit blau grüner Fliesenbekleidung bedeckte Innenwand fensterartig durchbricht. Im Kontrast zu der halb noch spätbyzantinischen, halb arabesk geometrischen Palmettenornamentik der äußeren Umrahmung zeigen die inneren Fassungen und Füllungen den in freierem Wachstum sich auslebenden, typisch persischen Ranken und Blumenschmuck in bemalter und vergoldeter Stenarbeit. Am reichsten und ohne bestimmte ornamentale Bindung, doch aber immer mit dem Bedachtnehmen auf rhythmische Flächenwirkung entfaltet sich dieser Blumenschmuck im rückwärtigen Mittelfeld um die Gestalt eines gemalten Pfauen, dessen Körper und aus gebreiteter Schweif sich — wohl wieder in symbolischer Bedeutung — mit der den Bogen füllenden Muschelrosette zur Eiform zusammenschließt. Das Motiv der konkaven Muschelrosette, das auch in der Bassinform wiederkehrt, findet von da an im Brunnenschmuck immer wieder Verwendung. Außerhalb Konstantinopels erscheint es freilich bereits viel früher, so an Brunnen aus der Kreuzfahrerzeit in Jerusalem, wo es wohl von der gotischen Radrosette angeregt sein dürfte.

Während in dem letztgenannten Beispiele durch die Mannigfaltigkeit der Elemente der Eindruck eines barocken Überschwanges erzielt wird, und hier wohl am ehesten von einem eklektizistischen Charakter osmanischer Kunst die Rede sein kann, setzt mit dem beginnenden 17. Jahrhundert unter dem großen Bauherrn Ahmed I. ein Drang nach ruhigerer Bindung dieser verschiedenartigen Elemente ein, der zwar innerhalb der ornamentalen Füllungen die Steigerung linearer Bewegung nicht beeinträchtigt, diese aber in einen möglichst klaren Aufbau zu zwingen sucht. Im Hofe der ebenfalls diesen Grundsätzen folgenden Moschee Ahmeds am alten Hippodrom (1609—14) steht ein Schadowan als Prachtstück dieser Richtung (Abb. 9). Für den architektonischen Aufbau ist wieder der einfache Spitzbogen maßgebend, in dessen Stirnwand sich das wure Bandwerk der Arabesken drängt, während in den Zwickeln der persische Blumendekor, schon in eigentürkischer, immer vollerer Formensprache eingespannt ist. Auch in den wuchtigen Zellenkapitellen besinnt sich türkischer Geist der ihm eigenen kubischen Monumentalität, während in der Umfassung wieder die gebrochenen Bogenformen nur als Belebung der strengen, rechtwinkligen Felderteilung dienen und darüber das polygonale Bronzegitter einen auflösenden aber doch in sich begrenzten Abschluß bedeutet. Etwa zwei Jahrzehnte später mag das Sebil am Grabe des Großwezirs Murads IV., Bairam Pascha, im Viertel Akserai entstanden sein (Abb. 10). Auch hier die klare Gliederung in der Architektur des Brunnenhäuschens, der wieder der einfache Spitzbogen, die ruhige Halbkuppel und die im besonderen osmanischen Rauten- bzw. Dreieckskapitelle entsprechen, während nur die Fächerbogen über den Gittern und die Füllungen darüber eine reichere Bewegung in das Ganze bringen.

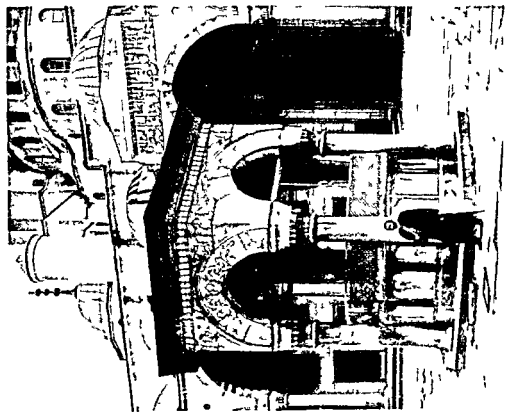
Diese Klarheit im Aufbau, für die charakteristisch ist, daß jede Einzellheit als ein für sich Bestehendes und Abgeschlossenes, das Ganze aber zwar kein im europäischen Sinne organisch Verbundenes, wohl aber ein abstrakt geometrisches System ist, bleibt auch weiterhin beibehalten. Wenn nun auch in der Folge das architektonische Gefüge mehr und mehr seinen struktiven Charakter verliert und die Einzelglieder allmählich schmuckhaft verwertet werden, und wenn auch immer neue Ornamentformen aus aller Welt hinzutreten und in plastischer und farbiger Durchführung immer reicher werden, so bleibt doch der mathematisch gliedernde Geist als das eigentlich Türkische das Bestimmende. Die Gemahlin Ahmeds I. und Valide d. h. Mutter, Sultan Murads IV. setzte die Bautätigkeit ihres Gatten fort und errichtete hinter ihrer neuen Moschee (Jemi Valide Moschee) am Eingang des goldenen Horns ein Brunnnhaus, in dem ein an der Außenwand einer rechteckigen Kammer angebrachtes Tschesme und ein im Dreieckschluß vorspringendes Sebil vereinigt sind (Abb. 6). Der allmählichen Abwendung vom struktiven Charakter entsprechend sind die Bogen wieder Tangentenbogen



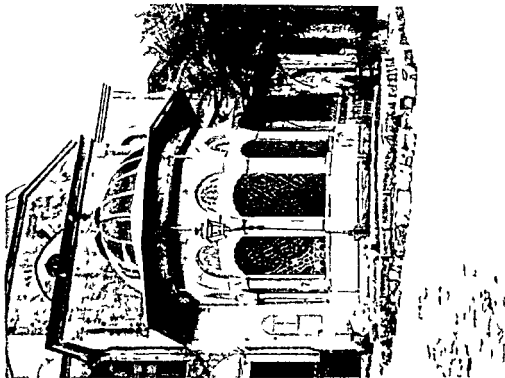
8. Privathaus am Bosporus, Fiskije (Anfang 18. Jahrh.)



7. Tschinlikrösk, Brunnennische (1594/95)



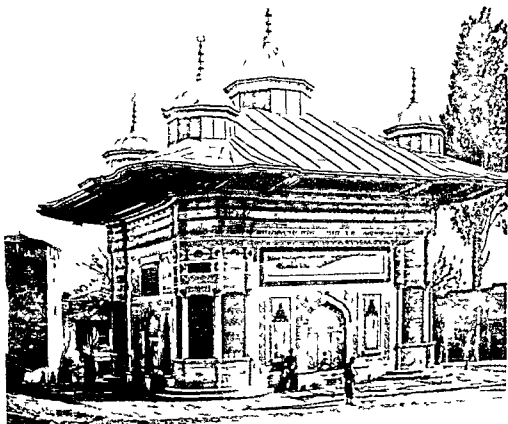
9 Moschee Ahmeds I., Schudrowan (1609-11)



10 Akserai-Quartier, Selah des Baran Pascha (um 1070)



11. Stambul, Ibrahim Pascha Brunnen (1719,20)



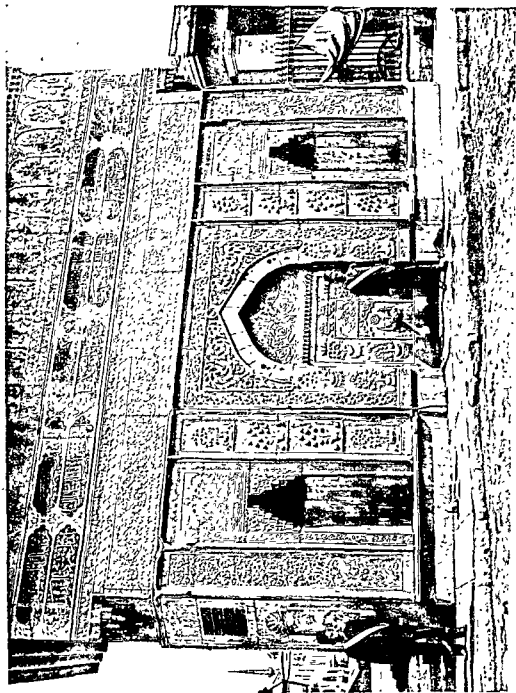
12. Stambul, Brunnen Ahmeds III. (1728/29)

(s. Abb. 8) entspricht einem in den islamischen Ländern weit verbreiteten Brauche, die Mauern durch Nischen und Konsolen zur Aufnahme solcher Gefäße zu gliedern, ein Brauch, dessen Auswirkungen bis in die Porzellankabinette der europäischen Barockschlösser zu verfolgen sind.

In diese Zeit gehört auch das Selsebil in einem Privatgarten am Bosphorus (Abb. 15) mit seinem vorhangartigen Nischenabschluß und den reizvollen Einzelbecken, die das Wasser kaskadenartig verteilen. Wird doch das melodische Geräusch fließenden Wassers von den Orientalen vielfach gepriesen, so daß in solchen Fällen nicht nur das Auge, sondern auch das Ohr und das Gefühl durch die verbreitete kühle seine Erquickung findet.

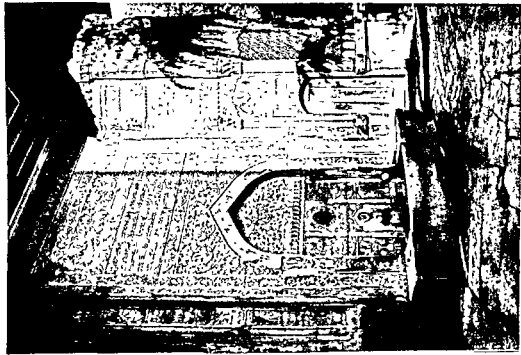
In der folgenden Periode, den letzten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts, tritt der Europäismus immer stärker in Kraft. Noch ist es zunächst keine eigentliche Zersetzung des auf mathematische Klarheit abzuleitenden türkischen Kunstgeistes, wenngleich die Barock- und Rokokoformen im Stein und Gitterornament immer mehr ausschlaggebend und selbst die islamischen Kapitellformen durch Akanthuskapitelle ersetzt werden. Überhaupt treten mit dem Europäismus die architektonischen Einzelformen wieder stärker in Kraft, bleiben aber immerhin an die überlieferte abstrakte Einteilung gebunden. Zwei Beispiele mögen diese bis an den Anfang des 19. Jahrhunderts reichunggebende letzte Blüteperiode osmanischen Brunnenbaues veranschaulichen. Das eine bei Dolma Bagtsche vom Jahre 1154 (= 1741) von mehr klassizistischer Richtung, mit pyramidenförmigem Dach und einfachem, wahrscheinlich an Stelle eines ursprünglich reicheren eingesetzten Gitterwerk (Abb. 16), das andere, der Hassan Pascha-Brunnen, 1158 (= 1745) gegenüber dem heutigen Universitätsgebäude mit geschweiften Spitzkuppel und über reichen Bronzeornamenten und mit komplizierten Vor- und Rücksprüngen in Grundriß, Aufbau und Dachform (Abb. 17).

Was hier gegeben werden konnte, ist nur eine feststellende Skizze und Auswahl aus einem reichen Material, das ich zum Teil in architektonischen Rissen, in Detailaufnahmen und mit dem reichen Schatze türkischer Dichtung in seinen von berühmten Meistern kalligraphierten Inschriften aufgenommen und gesammelt habe. Mag dieses, gerade in den späteren Perioden, dem Europäer vielfach nur in seinem rezeptiven Verhalten einigermaßen von Interesse sein, so sei doch — ganz abgesehen von dem künstlerischen Eigenwert dieser Anlagen — auch auf deren positiven, weite Zeiträume und Lokale verbindenden entwicklungsgeschichtlichen Wert verwiesen, der hier meist nur ganz vorübergehend angedeutet werden konnte. Denken wir an den italienischen Brunnenkult der Barockzeit, der ganz Europa durchsetzte bis herauf zu den neueren Heilbrunnen der Modebäder, an die Pavillons höfischer Gartenanlagen und die im Orient seit alters bekannten Wasserspiele, man wird dann viele dieser Kunstbräuche, aber auch die Formen, in denen sie auftreten, bis zu kaum beachteteten oder unerklärlichen Einzelmotiven mit andern Augen anzusehen beginnen. Man wird sich auch an diesem im Grunde ja doch der ganzen Welt angehörenden und scheinbar überall aus selbständigen lokalen Voraussetzungen herauswachsenden Motiv des künstlerischen Brunnens größerer und weitgreifender Zusammenhänge bewußt werden, die gerade in der Zeit, in der die Türken vor den Toren Europas standen, von größter Bedeutung gewesen sind.

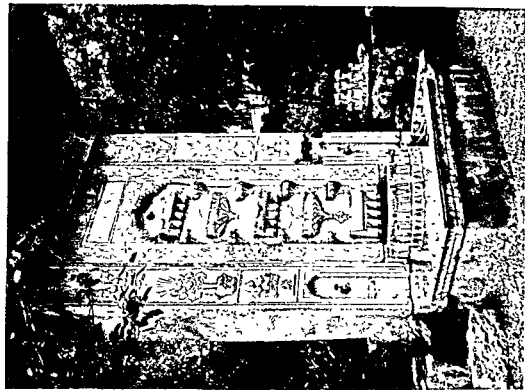


13. Top-Hane, Brunnens Ahmeds III. (1732/33)

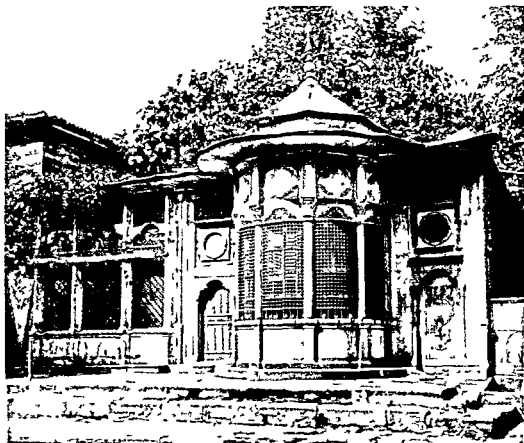




11. Galeata, Brunnen beim Arab-Kapu (1732/33)



15. Privatgarten am Bosporus, Selsehil (um 1730)



16 Dolma Bagtche, Grab und Sehl (1741)



17 Stambul, Hassan Pascha Brunnen (1743)

# QUELLEN ZUR OSMANISCHEN KÜNSTLERGESCHICHTE

Von FRANZ BABINGER

Die Erforschung der osmanischen Kunstgeschichte liegt infolge der außerordentlichen Schwierigkeiten, zu den Quellen zu steigen, trotz aller bedeutsamen Einzeluntersuchungen noch sehr im argen. Die abendländische Kunstgeschichte ist vermöge ihrer erstaunlich raschen Entwicklung endlich reif geworden zur methodisch formalen Kunstbetrachtung und, um mit Heinrich Wölfflin zu reden, glücklich auf dem Punkt angelangt, wo die Erschließung des Tatbestandes, d. h. die bloße Vorarbeit so viel weniger Kraft und Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, sondern von vornherein ein ungeheurer, gesicherter Stoff zur Behandlung bereit liegt. Während so die europäische Kunstgeschichte bereits eine Reihe Methoden, die man in der Erforschung der alten wie der neuen Kunstwelt einschlug, die äußere Kunstkennerschaft, den unlebendigen Historizismus, das schematische Ästhetisieren überwunden hat, während man sich hier neben allen diesen technischen, geschichtlichen, philosophischen Vorkenntnissen jenes unvermeidliche dem schaffenden Künstler verwandte Sehvermögen anzueignen beginnt, mit Hilfe dessen man sich das wirkliche Wesen eines einzelnen Kunstwerkes zu erschließen vermag, während hier bereits zur künstlerischen Erfassung des einzelnen eine „höhere Universaloptik“ (H. Diels) platzgreifen kann, die das Wesenähnliche ganzer Zeitalter zusammen schauen, ihre Formensprache zu deuten und darzustellen imstande ist, kann trotz aller vielversprechenden Ansätze die Ergründung des beträchtlichen Gebietes der osmanischen Kunstgeschichte, wie der asiatischen überhaupt, als noch in den Anfängen steckend bezeichnet werden. Hier wird also zunächst alles darauf ankommen, einmal jene Vorarbeit zu leisten, die uns die Mittel an die Hand gibt, eine übersichtliche Darstellung der osmanischen Kunstgeschichte als Grundlage weiterer Untersuchungen zur eigentlichen Kunstgeschichte zu liefern. Die lebenswürdige Aufforderung des Herausgebers zur Mitarbeit am ersten Bande dieses Jahrbuches gibt mir erwünschte Gelegenheit, der gerade im letzten Jahrzehnt so erfreulich gewachsenen Schar an der osmanischen Kunstgeschichte interessierter Gelehrter eine wenn auch keineswegs erschöpfende, so doch fürs erste ausreichende Übersicht der vorhandenen Hilfsmittel darzubieten.

Archivalische Quellen, die zweifellos in reicher Zahl vorhanden sind, fließen bisher so gut wie nicht. Es wird eine dankbare Aufgabe der neuen Männer der Türkei sein, hier durch Sammlung des ungeheuren, über das ganze Reich hin zerstreuten Stoffes in einem Hauptstaatsarchiv der künftigen Wissenschaft die Wege zu umfassenden Forschungen zu ebnen.<sup>1</sup> Was in Moscheebüchereien in den türkischen Landschaften<sup>2</sup> an handschriftlichen, gerade für die Kunstgeschichte wichtigen Aufzeichnungen aufbewahrt

<sup>1</sup> Vgl. den Aufsatz über die osmanischen Archive von Abdurrahman Scheref sowie Müstâ Hâzım im 1 und 2 Hefte der ausgezeichneten freilich türkisch geschriebenen Geschichts-Zeitschrift *Türkî osmânî endüshümenî medschümü asî* (hier abgekürzt TOEM) mit dem französischen Titel *Revue Historique publiée par l'Institut d'Histoire Ottoman* Stambul 1910 ff. Diese Zeitschrift enthält eine Unmasse wichtiger Kunst- und Kunstlergeschichte licher Nachrichten. — Außerdem hat Ahmed Fefik Bey in seinem Stambuler Leben im 10. Jahrhundert der Hedschra (Stambul 1333–235 S.) beitelten türkischen Buche (vgl. G. Jacob in *Der Islam* IX. Bd., S. 250) eine große Anzahl für die Kunstgeschichte belangvoller Urkunden gebracht, von denen G. Jacob in mehreren der sieben Hefte seiner „Deutschen Übersetzungen türkischer Urkunden“ (Wien 1919–1922) verschiedene verdeutschte.

<sup>2</sup> Vgl. meine Andeutungen im Aufsatz *Der Islam in Kleinasien* in der Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft 76. Band Leipzig 1922 S. 151 (Vgl. darüber die Mitteilungen des *Iqdam* vom 1. 49, 27. Juli sowie vom 1.–16. August 1923 wo über die Bestrebungen der sog. *belet ilmiye* und die in Angora hierüber gepflogenen Verhandlungen die Rede ist. U. a. sollen danach ein Staatsarchiv (*chazine-i evrak*) sowie eine Nationalbücherei, außerdem ein Nationalmuseum ins Leben gerufen werden.

Handschrift 845, 4<sup>o</sup>, BL 149<sup>v</sup>, vgl. dazu TOEM, I Bd., S. 288ff.), lediglich die geheiligte Mehmedidje in Irape, die er an Stelle der Apostelkirche, in den Jahren 1463/1469 durch einen griechischen Meister mit Namen Christodoulos aufführen ließ<sup>6</sup>. Über dessen Geschichte wird demnachst J. H. Mordtmann sich eingehend verbreiten. Hier muß streng Sage und Geschichte geschieden werden und es hat den Anschein, daß die osmanischen Angaben wie sie z. B. in den von F. Giese herausgegebenen „Altosmanischen anonymen Chroniken“, I Teil, Breslau 1922, S. 100), gemacht werden, den Vorzug verdienen gegenüber Berichten, die einerseits Fwlyā Tschelēbī's Reisewerk, andererseits Demetrius Kantemirs Geschichte des Osmanischen Reiches (Hamburg 1745, S. 158, 239) und nach beiden J. v. Hammer in seinem Constantinopols und der Bosphorus (Pest 1822, I Band, S. 303ff.) gegeben haben. Zweifellos ist der Erbauer ein Grieche gewesen, wie immer sein Name auch gelautet haben mag. Jener ungenannte Geschichtsschreiber nennt ihn Sin'in. Mit diesem Namen bezeichnete man in der Türkei gerade im 15. und 16. Jahrhundert mit Vorliebe zum Islam übergetretene Christen, wie sich an einer Unzahl von Beispielen erhärten läßt. Zahlreich sind die auf Mehmeds II. Geheiß aus byzantinischen Kirchen in islamische Bethäuser verwandelten Gebäude. Vgl. J. v. Hammer, Geschichte des Osmanischen Reiches, III. Band, S. 380ff. Sein Nachfolger, der fromme Bājezid II. (1481–1512), verband seinen Namen gleichfalls mit mehreren herrlichen Moscheebauten, deren einer, die Bājezididje in Adrianopel, oben schon erwähnt wurde. Die Baugeschichte des wohl 1761 von den Türken eingenommenen und zur europäischen Hauptstadt erhobenen Adrianopels ist trotz der Einzeluntersuchungen, die C. Gurlitt und G. Jacob angestellt haben, noch sehr der Aufhellung bedürftig. Wir besitzen darüber zudem eine von beiden Forschern übrigens nicht gekannte und verwertete ergiebige handschriftliche und gedruckte Quelle, nämlich das enis ul-müsāmirin des Hibri („Dschewri“, „Chajri“)<sup>7</sup>. Dieses Werk, das in einer guten Handschrift auf der Wiener Nationalbibliothek verwahrt wird (vgl. G. Flögel, Katalog, II, S. 259) und außerdem den getrennt laufenden zweiten Teil des unter dem sonderbaren Titel tārīch-i Dschewri 1291 (1875) zu Stambul gedruckten (91 Seiten) Geschichtswerkes des Hibri bildet, enthält eine die Zeit 760–1043, d. h. 13. u. 16. Jh. 1633 behandelnde Beschreibung Adrianopels mit schätzenswerten Angaben über die Baulichkeiten und deren Entstehung. Eine Inhaltsangabe dieses übrigens bereits aus dem Anhang zum Abrégé chronologique de l'Histoire Ottomane J.-F. de La Croix, übersetzt von Joh. Chr. Friedr. Schulz, Leipzig 1769/72 bekannten Buches hat J. v. Hammer am Ende des X. Bandes seiner Geschichte des Osmanischen Reiches auf S. 691–692 geliefert. Da uns aus der Zeit Bājezids II. die Namen zweier Architekten, des Vaters und Sohnes, nämlich des usta Murād und des usta Chajr ed-din überliefert sind und dem zweiten, nach übereinstimmender Angabe mehrerer Quellen, außer einem erdbebensicheren Lusthaus (hyoschik) die 1497–1505 errichtete Bājezid-Moschee in Stambul zugeschrieben werden muß, darf man sich viel leicht usta Murād als Erbauer der 893/1489 vollendeten Adrianopeler Bājezididje denken. Jedenfalls war Chajr ed-din eine geschichtliche Persönlichkeit, an deren Dasein z. B. Ernst Diez (Die Kunst der Islam Völker, Berlin o. J., S. 173) zu Unrecht gezweifelt hat. Kennt man doch nicht nur eine eigene, nach ihm benannte kleine Moschee un-

<sup>6</sup> Vgl. J. v. Karabacek z. u. O., S. 28, der mehrere Beispiele zusammenstellt. Jener „Sin'in Bey“ aus Venedig mag in der Tat Belun gewesen sein. Vgl. ferner meine Mitteilungen in Der Islam XL Band Berlin 1921, S. 20, Anm.

<sup>7</sup> Nicht zu vergessen ist jener wohl persischer Baumeister kemāl ed-din, der im Jahre 1466 den berühmten, fasten-geschmückten Tschinli hyoschik aufführte. Fwlyā Tschelēbī erwähnt in seinem Reisebuch (I, S. 311) eine „Moschee des Baumeisters kemāl“ (kemāl mi mīr dschāmī).

<sup>8</sup> Vgl. A. D. Mordtmann d. X. (1811–1879) in der Beilage zur (Ausgaber) Allgemeinen Zeitung vom 20. Juni 1875, Nr. 180, S. 2820. — Hibri starb in Serres und wurde dort in Haidrardi begraben.

weit der Türbe des Großwesirs Sinân Pascha, sondern auch sein vor dieser Türbe heute noch vorhandenes Grabmal. Solche Irrtümer und Zweifel schließt von vornherein ein Blick in ein Werk aus, das als Quelle erster Ordnung für die Geschichte der Stambuler Moscheen zu bezeichnen ist und das in den Kreisen der Kunstforscher heute noch so gut wie unbekannt zu sein scheint. Wenigstens findet man es weder von C. Guritt in dessen „Baukunst Konstantinopels“ (Berlin, 1912) noch von weiteren auf dem gleichen Gebiet tätigen Kunstgelehrten erwähnt. Ich meine das zweiteilige „Garten der Moscheen“ (hadîqat ul dschewâmi) betitelte und im Jahre 1281/1864 aus der Stambuler Staatsdruckerei hervorgegangene Sammelwerk des Hafiz Hosejn, b el hâddsch Ismâil aus Aiwanserai (bei Konstantinopel), der in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts lebte. Ein gewisser 'Alî Sâî' setzte es bis auf die Zeit 'Abdol medschid's (1839–61) fort. Eine Nichtbeachtung dieses bei Untersuchungen über Stambuler Moscheen einfach unentbehrlichen Hilfsmittels ist um so weniger angebracht, als schon J. v. Hammer im IX. Bande seiner Geschichte des Osmanischen Reiches auf S. 46–144 einen brauchbaren Auszug daraus geliefert hat\*. Im I. Band auf S. 200 des „Gartens der Moscheen“ findet sich die eben verwertete Nachricht über die Moschee des Baumeisters Chajr ed din, die dann in das lebensgeschichtliche Sammelwerk des Mehemed Surejâ übergegangen ist (II, 314). Diese vierbändige, 1313/1315 in Stambul erschienene „Allgemeine Osmanische Biographie“, wie ich sie heißen möchte, stellt eine Fundgrube ersten Ranges auch für die Erforschung der osmanischen Künstlergeschichte dar. Mehemed Surejâ hat mit unerhörtem Fleiß aus allen möglichen gedruckten und wohl auch handschriftlichen Quellen Nachrichten über berühmtere Osmanen zusammengestellt und in alphabetischer Folge zu diesem sidschill<sup>10</sup> osmân betitelten Buch vereinigt, leider ohne jeweils seine Unterlagen zu bezeichnen und leider nicht ohne zahlreiche Versehen und Irrtümer zu begehen. Der sonstige Wert dieser erstaunlichen, von einem einzigen Manne geleisteten Arbeit wird dadurch keineswegs berührt. Das Buch bildet eine vorzügliche Vorarbeit für eine künftig zu leistende größere osmanische Biographie.

Wir nähern uns nunmehr der Blütezeit des osmanischen Reiches unter den Sultanen Selim I. und Sulejmân dem Prächtigen. Diese Epoche ist in der Kunstgeschichte gekennzeichnet durch den Namen des gewaltigen Sinân, den man mutatis mutandis als den Michelangelo der Osmanen bezeichnen darf. Selbst über diesen größten der Großen war bis vor kurzem im Abendland nicht viel mehr als der Name bekannt. Im XI. Bande der Grothe'schen Beiträge zur Kenntnis des Orients (Halle, 1914) habe ich mich, vermutlich als erster in Europa, näher über Leben und Schöpfungen Sinân's verbreitet. Als Grundlage diente mir die 1897 (1313) von der Iqdam Druckerei veröffentlichte tezkeret ul-bûnân-ı qodscha mîmâr Sinân<sup>10</sup> seines Zeitgenossen, des Dichters Mustafâ Sa'î (st. 1590), eine Schrift, die einen kurzen Lebensabriß sowie eine

\* Ein weiteres wenig bekanntes und benutztes hervorragendes Quellenwerk für die Baugeschichte Konstantinopels bildet das Buch Mirât i Stambul (Spiegel von Stambul) des vortrefflichen Untermajors (qol aghisi) an der ehemaligen kaiserlichen Kadettenschule zu Stambul Mehemed Râif Bey. Der erste bisher leider einzige Band enthält eine ausführliche Beschreibung sämtlicher Vororte von Stambul im weiten Umkreis (also auch die Dörfer zu beiden Seiten des Bosporus, Skutari, die Inseln usw.). Der zweite Band, der noch aussteht, sollte dem eigentlichen Stambul gewidmet sein; der erste umfaßt 579 Seiten und ist 1311/1896 im Verlag von Ahmed İhsân zu Stambul erschienen. Wichtig ist das Buch vor allem deswegen, weil es fast alle Inschriften an Moscheen, Grabmalern usw. wieder gibt, außerdem eine Fülle von lebensgeschichtlichen Einzelheiten über berühmte Männer und ihre Grabstätten aufweist.

<sup>10</sup> Ich besitze auch einen offenbar sehr seltenen Erstdruck dieser Schrift, der unter dem Titel tezkeret el-bnâye (Denkschrift über die Gebäude) o. O. und J., 16 kl. 8<sup>o</sup> Seiten stark erschien und die Liste der von Sinân errichteten Gebäude enthält.

genaue Liste sämtlicher Bauten Sinân's enthält Im IX Bande des „Islam“ (Straßburg 1919, S 247) habe ich das richtige Todesjahr des gewaltigen Baumeisters festgestellt und dabei auf die inzwischen erschienene, mit Abbildungen versehene Studie des vor trefflichen Stambuler Geschichtsforschers Ahmed Refiq in der *Jem Medschma*, Stambul, 1917, 13 Heft, S 249—252 sowie 14 Heft, S 269—279 hingewiesen Die gleich zeitig angekündigte Sinân Studie des siebenbürgischen Architekten Karl Kós, der mittlerweile ein entzückendes Buch über die stambuler Baukunst veröffentlicht hat (Sztambul, Budapest und Konstantinopel, 1918, 160 Seiten mit herrlichen Abbildungen) ist bisher leider nicht erschienen so daß eine zusammenfassende Würdigung des größten osmanischen Architekten bis heute fehlt Sinân, dessen eigentlicher Name nicht bekannt ist, war der Sohn eines Griechen aus Qaisarije, wo er, nach den *qujûdâtı muhimme* am 9 redscheb 895 also am 29 Mai 1490, zur Welt gekommen sein soll Daß er im Jahre 986/1578 das Zeitliche segnete, ist nach dem erhaltenen *tarich* (Jahrzahlvers, Chronogramm), dessen richtigen Wortlaut ich erstmals im „Islam“, IX, 247 mitgeteilt habe, gänzlich gesichert<sup>11</sup> Als Tag wird der 12 dschurnâdâ I, also der 17 Juli, bezeichnet Sinân hatte eine Reihe tüchtiger Schüler, wie Ahmed Agha, kemâl ed din<sup>12</sup>, Dâûd Agha und sein Lieblingsschüler Jûsuf, deren letzter den Ruhm des Meisters und seine Baukunst bis nach dem fernen Indien verbreitete, wo er unter Akbar dem Großen in Agra, Delhi, Lahur und in Kaschmir als Baumeister jener großartigen Paläste tätig gewesen sein soll<sup>13</sup> Von den Jüngern des Altmeisters wird einer mit Namen Sinân genannt, der indessen streng vom alten (*qodscha*) zu trennen ist und der, wie es scheint zu mehrfachen Verwechslungen mit ihm Anlaß gab Ferner wird von einem Jetim Baba Ali berichtet, der Sinân's Gehilfe bei der Errichtung der Suleymânije war und der nach Vollendung des Baues zum sogenannten *binâ emini* befördert wurde (vgl Djelâl Esad, Constantinople, Paris, 1909, S 178)<sup>14</sup> Als Nachfolger Sinân's im Amte des Hofarchitekten wird ein gewisser Dalgûdsch (d i Taucher) Ahmed Agha genannt der 1600 verstarb, dessen Stelle übernahm sodann der Baumeister Dâûd Agha Über ihn vermochte ich nichts Näheres zu ermitteln Das *sidschillı osmânî* nennt (II, 220) einen Dâûd Agha, der in Galata beim sogenannten Azab kapu die Moschee des Mehemed Pascha errichtete (985, beg 21 III 1577) und als Meister seines Faches i J 1028 (beg 19 XII 1618) starb<sup>15</sup> Beziehen sich diese Angaben auf den Hofarchitekten, so muß er 1606 entamtet gewesen sein Denn im Oktober dieses Jahres wird jener *sedefkâr* (Perlmutterarbeiter) Mehemed Agha zum großherrlichen Architekten bestellt, über

<sup>11</sup> Vgl dazu G Jacob Deutsche Übersetzung türkischer Urkunden 4 Heft Kiel 1920 S 6 — Über das einflußreiche Amt des *minâr agha* vgl die wichtigen ausführlichen Angaben in Demeter Kantemirs Geschichte des osmanischen Reichs Hamburg 1715 S 449 Anmerkung

<sup>12</sup> Dieser Kemâl ed din soll die Moschee Sinân's erbaut haben Vgl J v Hammer Constantino pol's II Bd., S. 443

<sup>13</sup> *sidschillı osmânî* (III 102) erwähnt als Schüler Sinân's der auch nach Indien ging einen Mehemed Isâ.

<sup>14</sup> *turnadschi baschi* (d i eigentlich oberster Krankenschwäger der verhöchste Janitscharenoffizier) Jetim Baba Ali Efendi starb angeblich 900 (beg 18. Dez. 1502) und liegt wie der große Schreiber Hasan ibn Ahmed Qarabidri zu Sütlüdsche (Vorort von Stambul) und zwar in dem im Vorhof der dortigen Moschee befindlichen Friedhof begraben Vgl Mehemed Râif Mirâ i Stambul Stambul 1314 S. 570.

<sup>15</sup> Wenn Ewî jâ Tschelebi (I 430 unten) Sinân als Baumeister dieser Moschee hinstellt so ist das sicherlich ein Irrtum Ihr Entstehungsjahr 1577 das durch ein *tarich* voll g gesichert ist, schließt diese Annahme an sich nicht voll f aus aber abgesehen davon daß in der Bautenliste im *tezkeret bi bunyân* die Moschee nicht erwähnt ist wird von mehreren guten Quellen ausdrücklich Sinân's Nachfolger Dâûd Agha als Architekt bezeichnet.

dessen merkwürdigen Lebenslauf wir wieder eingehender unterrichtet sind<sup>16</sup>. Ein gewisser Dschafer hat in einer 1614 abgeschlossenen, handschriftlich überlieferten risale-i mîmârîje betitelt Schrift sich über Leben und Wirken Mehemed Aghas verbreitet. Darnach muß er um 1540 in Rumelien geboren sein und der Jamtscharentruppe angehört haben. Er war somit sicher christlicher Abkunft. 1563 kam er nach Stambul, wo er 20 Jahre hindurch in einer Perlmutterwerkstätte beschäftigt war. Auf des großen Sinân Ratschlag überreichte er 1589 dem Sultan Murâd III. einen Koranständer und ward darauf hin zum qapudschî (Pfortner, Kämmerling) ernannt. Für einen kunstvollen, dem Großherrn 1591 verehrten Köcher erhielt er die Stelle eines Generalprofossen (muhzir baschî) in Stambul und ward in der Folge zum mütesellim (Vertreter des Sandschahbeys) von Dyâr Bekr befördert, bis er im genannten Monat zum Hofarchitekten aufrückte. Im ganzen eine für unsere Begriffe absonderliche Laufbahn, die aber im osmanischen Reiche nichts ungewöhnliches bedeutete<sup>17</sup>. Daß in ihm ein ungewöhnliches Können steckte, beweist sein Meisterwerk, die Ahmed Moschee in Stambul, die von 1608/14 unter seiner Leitung erbaut wurde. Nicht lange nach ihrer Vollendung, mit deren Schilderung leider unsere handschriftliche Quelle abbricht, muß Mehemed Agha aus dem Leben geschieden sein<sup>18</sup>. Sein Nachfolger war Qâsim Agha, später zur Unterscheidung auch qodscha (der alte) Qâsim geheiß, über dessen bewegten Lebenslauf wir aus den Reichsgeschichtswerken ziemlich gut unterrichtet sind. 1632 (beg 5 XI 1622) wurde er zum Hofbaumeister bestellt, im Jahre 1633 (beg 22 III 1642) aber abgesetzt (vgl. J v Hammer, GOR, V Bd, S 335) und die Stelle dem sogenannten merametschî (eigentlich Ausbesserer) Mustafâ Agha übertragen. Aber schon nach wenigen Monaten wurde er wegen eines Vorfalles, den ebenfalls J v Hammer a a O, V Bd, S 338 ff schildert, wieder angestellt. Sein mannhaftes Eintreten für den späteren Großvesir Köprülü Mehemed Pascha brachte ihn, den die Sultanin Mutter wegen seiner Redlichkeit im Oktober 1651 zum Sachwalter (kaja) berief, kurz darauf abermals um Amt und Würden. Er ward in die Sieben Türme geworfen und bald darauf nach Zypern verbannt. Später aus der Haft entlassen, setzte er sich wiederum mehrmals vergeblich, im Sommer 1653 aber mit Erfolg für ein Großvesirat Mehemed Paschas ein. Im Jahre 1670 (beg 18 IX. 1660) starb er. Vgl. außer J v Hammer, a a O, V, 556, 576, 636, 655 noch sidschill i 'osmânî, IV, 49. Über den schon erwähnten Mustafâ Agha sind gleichfalls mehrere Lebensnachrichten überliefert. Er wurde zweimal (1651 und um 1656) als Hofbaumeister verwendet, nachdem er vorher auch tersâne emînî (Arsenalaufseher) gewesen und seit Mitte 1655 für verschollen galt. Er muß heftige Gegner besessen haben, denn im Jahre 1672 (beg 27 VIII 1661) wurde er umgebracht (vgl. sidschill i 'osmânî IV, 397). Welche Bauten sich im übrigen mit den Namen dieser beiden Architekten, die in der politischen Geschichte eine größere Rolle gespielt zu haben scheinen als in der Kunstgeschichte, verbanden, entzieht sich meiner Kenntnis<sup>19</sup>. An größeren Moschee-

<sup>16</sup> Vgl. darüber die von Armenak Bey Sakisian im Ungarischen Institut zu Stambul am 17. IV. 1918 hieraus mitgeteilten Angaben im Turân Budapest 1918 S. 238 ferner den Bericht F. Sarres in der Kunstchronik Nr. 40 vom 2. Juli 1920 S. 773 ff.

<sup>17</sup> Auch Dalghudsch Ahmed Agha soll Perlmutterarbeiter gewesen sein vgl. Djelâl Esad Constanti nople Paris 1909 S. 178 vgl. auch II Glück Kunst und Künstler an den Höfen des 16. bis 18. Jahr. hundert und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst in den Historischen Blättern I Jahr Wien 1921 S. 306-307.

<sup>18</sup> Einen Mehemed Agha der bunî emînî (Baukommissar) der Mîrî Mâh Moschee war die Taschdschüler Moschee errichtete und vor deren Mîhrâb nach seinem 950 (beg 11 II 1548) erfolgten Tod begraben wurde erwähnt das sidschill i 'osmânî IV 112. Ich vermag ihn indessen sonst nirgends nachzuweisen. Das Todesjahr kann aber unmöglich stimmen, denn die Moschee der Sultanin Mîhrîmâh wurde erst 1556 von Sinân vollendet.

<sup>19</sup> Bekannt ist nur daß Qodscha Qâsim 1651 am Bau der Dschî Wâlide Dschâmî in Stambul beschäftigt war.

bauten hat überhaupt das 17. Jahrhundert der Hauptstadt Sтамbul so gut wie keinen gebracht. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts regt sich wieder die Baulust der Großherren.<sup>20</sup> Soll doch Mahmūd I (1730—1754) selber die Planung der Nâr i 'Osmanîye, jener im übrigen stark vom abendländischen Barock beeinflussten Schöpfung, die in den Jahren 1748/54 entstand, geliefert haben.<sup>21</sup> Nicht minder deutlich zeigt den barocken Einfluß die unter Sultan Mustafa III (1757—1773) aufgeführte, vermutlich auch von einem griechischen Baumeister entworfene Tulpen Moschee (Laleli dschami). Ungefähr aus der gleichen Zeit werden uns die Namen des Sarım İbrahim Efendi sowie des İzzet Mehmed Efendi als der Männer überliefert, denen die Wiedererrichtung der am 11. Mai 1766 durch ein Erdbeben zerstörten Mehmedije in Sтамbul zu danken ist. Schon C. Gurlitt hat die Frage offen lassen müssen (Die Baukunst Konstantinopels, Textband, Berlin, 1912, S. 59a), ob es sich hier um Baumeister oder nur um Beamte handelt. Eine gründliche Durchsicht der gerade damals ins einzelne gehenden osmanischen Reichsgeschichtswerke müßte unschwer die Klärung bringen können.

Wir verlassen nunmehr dieses noch so wenig erforschte und nur dürftig umreißbare Gebiet der Geschichte der osmanischen Baukunst, um uns den osmanischen Malern zu zuwenden. Abgesehen von [J.] Tietz, der im X. Bande des „Ausland“ (Stuttgart, 1837), S. 1420 eine freilich kümmerliche Skizze über „Die Malerkunst bei den Türken“ geliefert hat, verdanken wir K. Süßheim eine gute Übersicht über „Die Malerei in der Türkei“ in der Unterhaltungsbeilage der Münchener Augsburger Abendzeitung „Der Sammler“, Nr. 72 und 73 vom Juni 1918. Adolf Thalasso verfaßte ein Werk über „Die orientalischen Maler in der Türkei“ (Berlin, 1910), das vorher französisch erschienen war und 1911 unter dem Titel „Türkische Kunst“ in Beckmanns Kunstbüchern wieder aufgelegt wurde.<sup>22</sup> Aber auch in der Türkei liegen über die Malerei, vor allem die Kleinmalerei, mehrere wichtige Quellenwerke vor. Der hervorragende, wahrheitsliebende und äußerst zuverlässige osmanische Geschichtsschreiber Mustafa İbn Ahmed, der bekannter unter dem ‚Ali‘ ist und im Jahre 1008 (beg. 24. Juli 1599) im fernen Dschidda als Statthalter starb, verfaßte mit Unterstützung des Geschichtsschreibers Sa'd ed-din sowie des persischen Schönschreibers Qutb ed-din Muhammed Jezdi während seines Aufenthaltes in Bagdad, vermutlich 993 (beg. 12. Dez. 1586) unter dem Titel menâqib-i hünerverân (Ruhmeseigenschaften der Künstler) eine Art Künstlerlexikon, in dem er alles zusammentrug, was ihm über berühmte Zeichner, Schönschreiber, Kunstbuchbinder, Miniatoren, Illuminatoren, Vergolder, Maler, Graveure usw. bekannt wurde. Aus allen Zeiten des Islam führt er 283 Meister ihrer Kunst auf ein islamisches Vasari von höchstem Werte. Das Werk ist uns in mehreren Handschriften auch in Europa zugänglich: so besitzt die Nationalbibliothek zu Wien eine Abschrift (Cod. 1227, vgl. G. Flügel, Katalog, II Band, S. 386), von dieser eine von G. Flügel gefertigte Leipziger Universitätsbibliothek (Hs. Nr. 1039, hat. von Karl Vollers, Leipzig, 1906, S. 362). Eine weitere, dem Asiatischen Museum gehörige und die Standnummer Ms. or. 504 tra-

<sup>20</sup> Einen Baumeister 'adschem (= Perser) İsa (im Druck 'adschem Alisi) führt die hadîqat ul dschewâmi' (I 200) L. J. 1151 (beg. 21. IV 1738) als Erbauer der Mîmâr dschâmî auf. Vgl. v. Hammer-GOR. IX, 89.

<sup>21</sup> So nach Dschelîl Esad a. a. O. S. 180. — In der griechischen Chronik des Athanasios Kornenos Ypsilanti deren Schlußteil 1810 zu Konstantinopel u. d. T. Τὰ μετὰ τὴν ἐλπίσιν (1453—1789) gedruckt wurde und auf die auch J. H. Nordmann freundlichst hinwies, wird als Architekt der 1755 unter Sultan Osman III. vollendeten Nâr i 'Osmanîye allerdings der Grieche Symeon bezeichnet (S. 371 unten).

<sup>22</sup> Eine ganz vorzügliche Arbeit, die freilich nur die europäischen Maler Sтамbuls im 18. Jahrhunderts befaßt, hat übrigens der französische Botschaftsrat Auguste Boppe in seinem Buchlein „Les peintres du Bosphore“ (Paris 1911 VII 232 Seiten 12<sup>e</sup>) der Kunstgeschichte beschert.



gende (8\*, 98 Bl.) liegt in Petersburg<sup>23</sup>. Aus ihr hat Bernhard v. Dorn (1805—1881) im 10. Bande des Bulletin de la Classe historique-philologique de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg (1853) Auszüge in Gestalt einer Namenliste veröffentlicht. Während bis heute leider weder eine Textausgabe noch eine, wegen der zahlreichen Fachausdrücke freilich ziemlich schwierige Übertragung in eine europäische Sprache unternommen wurden, liegt zweimal eine Art Ausschreibung vor. Ein gewisser Mirzâ Habib aus Isfahân veröffentlichte 1305 (1888) zu Konstantinopel unter dem Titel *Chatt u chattâtin* sozusagen eine neutürkisch geschriebene Überarbeitung, und führte überdies den Stoff bis auf seine Zeit (1888) fort. Sodann hat Clément Huart sich in seinem von der Kritik allerdings aufs schärfste bekämpften und abgelehnten Werk *«Les calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman»*, Paris, 1908 ebenfalls den Inhalt des 'Alischen Lexikons zunutze gemacht. Aber auch für die Zeit nach 'Alî, bis tief herein ins 18. Jahrhundert sind wir aus ähnlichen türkischen Quellen über die osmanischen Maler genauere Kunde zu schöpfen in der angenehmen Lage. Schon im 17. Jahrhundert hat unter Murâd IV (1623—1640) ein gewisser Nefeszâde İbrâhîm (st. 1060/1650) eine *gâzâr-ı sevâb* betitelte Skizze über die türkischen Kleinmaler hinterlassen. Ihm folgte sodann der 1171/1757 als Richter und karamanî müfettişî Ljâtîbî (Schreiber des Untersuchungskommissars der beiden heiligen Stätten [Mekka und Medina]) verstorbene Schönschreiber und Dichter Sujûdschizâde Nedschîb Mustafâ Efendi mit seiner ebenfalls nur handschriftlich vorhandenen (eine Abschrift im Antikenmuseum zu Stambul) *tezkeret ul chattâtin*, auch *dewhiet ul kuttâb* genannten Arbeit über osmanische Meister der Schreibkunst<sup>24</sup>. Schließlich hat ein gewisser Mustaqimzâde Sulejmân Sa'd ed-din Efendi Ende des 18. Jahrhunderts den nämlichen Gegenstand in seiner tûhfet i chattâtin betitelten Abhandlung bearbeitet, von der sich in der Bücherei Dâmâd Malûnâd Paschazâde zu Stambul eine gute Abschrift erhalten hat. Wie man sieht, stehen den Kunstforschern über die Malerei bei den Osmanen nicht wenige sehr ergiebige Quellen zu Verfügung. Freilich müssen sie möglichst bald durch Druck und womöglich durch Übersetzungen allgemein zugänglich gemacht werden. Auch sonst finden sich bei den Geschichtsschreibern hin und wieder Nachrichten über Malkünstler. So berichtet Hasandschan, der Vertraute Sultan Selim's I und Vater des großen Geschichtsschreibers Sa'd ed-din, in seinem Selimnâme (vgl. Sa'd ed-din, *tâsch et tenvârîh*, II, 617) über ein mißlungenes Bildnis Mehmeds II., des Eroberers, im Marmorkjöschk zu Stambul. Auch von einem Husâmzâde San'ullâh als Dichter San'î genannten Maler haben wir mehrfach Kunde. Er stammte aus Brussa und lebte zu Zeiten Murâds II und Mehmeds II. Seine Kunstfertigkeit soll überraschend gewesen sein, wie ein von Latîfî überliefertes Epigramm, das an die bekannten Sinngedichte auf Myrons Kuh erinnert, andeutet:

Malt er auf dem Wasser Blas und Eier  
Schlafen Wasservogel gleich heraus,  
Fliegt sein Falter auf, ein Freier,  
Flüchten Hühner sich ins Haus  
Malet er ein Kerzenlicht,  
kreisen Schmetterlinge dicht.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Ich selber besitze von der Wiener Handschrift eine vollständige Schwarz-Weiß-Aufnahme, die ich gern für Studienzwecke zur Verfügung stelle.

<sup>24</sup> Vgl. über ihn *sidschill i osmânî* IV 542. Sâmi Qâmdûs ul lâm Sp. 4569. Brussa: Mehmed Tâbir Osmânî müellifleri, II Band S. 458. Stambul 1333. — Noch neuer ist des Muftî Mehmed Schemî (st. 1272/1855 zu Kustendil) tûhfet ul chattâtin.

<sup>25</sup> Vgl. J. v. Hammer: Geschichte der osmanischen Dichtkunst I Band S. 116, wo die angeführten wenig hübsch verdutschten Verse stehen. Vgl. ferner die Dichter Biographien von Latîfî und Qinalzâde ferner Seyid İsmâîl Beligh Efendi: *Târîh i Brûsa* Brussa 1302 S. 481. Nach dieser Quelle liegt er

Über andere bedeutende Maler, wie Hajder, der unter Suleyman dem Prächtigen als Hofmaler lebte und Bildnisse von François Clouet kopierte sowie über einen Lewnt, den „farbhaft“ genannten, ausgezeichneten Aquarellmaler fehlen uns bisher leider so gut wie alle Nachrichten<sup>28</sup>. Die Bildnismalerei kam, nachdem sie unter Mehmed II. schon einmal in Blüte gestanden hatte, im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts wieder auf. Meist waren es allerdings Perser, später Armenier, die die Bilder der Großherren schufen, in der Regel Aquarelle in Lebensgröße. Um religiöse Unruhen zu vermeiden, durften diese Kunstwerke die großherrlichen Gemächer niemals verlassen. Aber auch Handschriften wurden mit den Bildnissen der Sultane geschmückt. Das herrlichste Beispiel hierfür bilden wohl die Bilder, die der Maler 'Osman für das vom sog. schehnaâmedschî Loqmân (st. um 1601) geplante schemâ il nâme-i selâtîn i 'osmânîe lieferte und dessen hünername betitelter, den Sultan Suleymân den Prächtigen behandelnder Teil mit seinen wundervollen Miniaturen 1910 das Entzücken der Besucher der Muhammedanischen Ausstellung zu München erregte<sup>29</sup>.

Eine besondere Art von Sultansbildern bieten die in Buch- und Rollenform vorliegenden, subhat ul achbâr geheißenen Geschlechtstafeln des osmanischen Herrscherhauses. Auf ihnen erscheinen, meist beginnend mit Adam, sämtliche Vorfahren eines Sultans, häufig mit ihren meist der Phantasie des Zeichners entsprungenen Bildnissen. Der Erfinder dieser merkwürdigen Stammbaumbücher soll ein gewisser Scherif Scheft sein, der unter Suleymân dem Großen lebte. Die meisten großen Büchereien des Abendlandes verwahren oft recht künstlerisch ausgestattete Beispiele (Berlin, Leipzig, London, München, Paris, Petersburg). Eine Untersuchung über sie steht indessen noch aus<sup>30</sup>.

Im Anschluß daran mag auch der Schönschreiber gedacht werden, über die wir in den oben genannten Quellenwerken ausführliche Kunde besitzen. Auch sonst werden uns die Namen berühmter Kalligraphen genannt, soweit sie mit der Fertigung jener wundervollen, die Moscheen schmückenden, meist Koranverse enthaltenden Schriftbänder die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erweckten. Einer der berühmtesten war jener Hasan Tschelebi aus Qarahsâr (gest. 1002, beg. 27 IX 1592)<sup>31</sup>, der die Suleymânîe aus schmückte sowie der Maler der Fenster dieser Moschee, Ser-hosch Ibrahim. Mit den Schriftbändern der Ahmedije verewigte sich Seyyid Qâsim i Gubârî, während die Handschriften der Nâr i 'Osmânîe den Schönschreibern Mehmed Râsim, Fachr ed din Jahja sowie dem Jediqulehâzâde Seyyid 'Abd al halim ('Abd al hakîm?) zum Ruhme verhalfen. Vgl. Hadîqat ul dschewâmî, I. Band, S. 23, J. v. Hammer, Geschichte des Osmanischen Reiches, IX, 50.

zu Brussa im Friedhof der Zennî-Klause begraben, während er nach J. v. Hammer in Adrianopel beerdigt sein soll.

<sup>28</sup> Einen Maler (naqqâsch) misqâlî solâqzâde Behzâd, der im Friedhof des Mewlewî-Klosters beim Jediqule qapusu begraben liegt, erwähnt Ewliyâ (I 446 unten). Er darf natürlich nicht mit dem berühmten nach dem sidschill i 'osmânî (II 34) übrigens im Jahre 940 (beg. 23 Juli 1533) verstorbenen (?) Herâter Kleinmaler dieses Namens verwechselt werden. — Über den großen Behzâd vgl. die feinsinnige übrigens von einem Bildnis des Malers (Miniatur aus der Jildizbücheri zu Konstantinopel) begleitete Studie „Les miniaturistes persans Behzâd et Kassim Ali“ in der Gazette des Beaux Arts Oktober 1920 S. 215–233 sowie die daran anschließende Abhandlung „L'école de miniature de Herât au X<sup>e</sup> siècle“ in der gleichen Zeitschrift.

<sup>29</sup> Vgl. hierüber Ahmed Tewhîd Bey in TOEM I S. 103 ff., eine Abbildung daraus gibt das Münchener Ausstellungswerk auf Tafel 39 und 40; vgl. auch E. Kuhnle, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin 1922, Abb. 96.

<sup>30</sup> In amtlichem Gebrauch waren übrigens seit Selim III. (1789–1807) die sog. tesâwir i humâjûn, die man wie bei uns Lichtbilder verschenkte. Abd ul hamîd verbot sie indessen.

<sup>31</sup> Hasan Tschelebi, der tscherkessischer Abkunft war, liegt in der Vorstadt Sudludsche (am Goldenen Horn) in einer eigenen Turbe begraben. Vgl. M. Râif Murât i Istanbul Stambul 1314 S. 570.

Über das sonstige Kunstgewerbe in der Türkei und seine Geschichte läßt sich soweit die betreffenden Künstler nicht etwa in 'Alis menâkıb-ı hünervverân Aufnahme gefunden haben, wenig sagen. Die Keramik (tschint, kjaschi taschi), die persischen Ursprungs ist und besonders in Nicaea (Tschinli Isniq) und Kyutahya blühte, ist erst in den letzten Monaten in einer ausgezeichneten Studie von Armenag Bej Sakisian und Gaston Migeon «La Céramique d'Asie Mineure et de Constantinople» (Paris, 1923, 47 Ss 8°, Sonderdruck) quellenmäßig dargestellt worden. Die Teppichwirkerei hat schon seit längerem die Aufmerksamkeit verschiedener Forscher beansprucht und teilweise treffliche Behandlung gefunden. Ich darf bei dieser Gelegenheit vielleicht darauf hinweisen, daß sich für die anatolische Teppichknüpferei im 16. Jahrhundert bemerkenswerte Angaben und Zeichnungen in dem von mir jüngst veröffentlichten «Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien, 1833/35» des Hans Dernschwam (München und Leipzig Duncker & Humblot, 1923, XXXVI, 320 S., 8°, 55 Abbildungen) finden. Schließlich sei noch der aus Persien eingeführte Papierausschneidekunst (ojmadschylyq) gedacht, über die J. H. Mordtmann und Georg Jacob Einzeluntersuchungen angestellt haben.<sup>20</sup> Diese Fertigkeit ist seit etwa einem halben Jahrhundert ganz außer Übung gekommen.

Hiermit sei diese flüchtige Übersicht über die Quellen zur osmanischen Künstlergeschichte beendet. Trotz vielfacher, verheißungsvoller Vorarbeiten eröffnet sich hier der Forschung ein weites Feld, das so gut wie unbetreten ist. Möchten sich recht bald und oft Kunstforscher und Turkologen zu gemeinsamer Arbeit zusammenfinden um nach der einen oder andern Richtung hin Licht in dieses Dunkel zu tragen!

<sup>20</sup> Vgl. J. H. Mordtmann: Türkische Papierausschneidekunst in der Zeitschrift der Deutschen Morgenl. Ges. 67. Band Leipzig 1913 S. 471—472 und Georg Jacob: Die Herkunft der Silhouettenkunst aus Persien, Berlin 1913.

# DATIERTE PERSISCHE FAYENCEN

Mit 11 Abbildungen auf Tafel 23—27

Von ERNST KÜHNEL

Signierte Tonwaren kommen vereinzelt zu allen Zeiten und in allen Ländern des Islam vor. Am häufigsten finden wir bei der ägyptischen sogenannten Fostatkeramik des 13 bis 14 Jahrhunderts Meisternamen und Werkstattzeichen, die der bekannte kairener Sammler und Forscher Dr Fouquet in einer ausgezeichneten Abhandlung zusammengestellt hat<sup>1</sup>, und denen wir auf Grund späterer Funde heute noch einige weitere hinzufügen könnten. Auch bei den persischen, in Nachahmung der chinesischen Blauporzellane im 16 bis 18 Jahrhundert entstandenen Halbfayencen war es üblich, Marken in mehr oder weniger ostasiatischer Formulierung anzubringen, meist aber augenscheinlich in bloßer Anlehnung an die Vorbilder und selten in der Absicht, dem Stück damit eine eigentliche Töpfersignatur zu geben.

Ungleich wichtiger als die so gekennzeichneten sind die mit zuverlässiger Datierung versehenen Arbeiten, die uns allein eine genaue chronologische Gruppierung und Rückschlüsse auf die Verbreitung einzelner Techniken und Zierformen gestatten. Die meisten Neuerungen gingen in dieser Hinsicht bekanntlich von Persien aus, und erfreulicherweise sind wir durch eine genügende Zahl dokumentierter Arbeiten in der Lage, die keramische Entwicklung wenigstens in diesem Hauptgebiet ziemlich genau zu verfolgen, wenn wir auch bisher bei dem völligen Mangel an authentischen Ortsangaben auf eine sichere Lokalisierung noch immer verzichten müssen.

Die folgende Übersicht kann, obwohl die einschlägige Literatur nach Möglichkeit berücksichtigt und eigene Notizen aus verschiedenen Sammlungen verwertet wurden, auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben. Denn das publizierte Material ist im Vergleich zu dem besonders in privatem Besitz befindlichen und größtenteils unbekannten oder wenigstens ungelesenen äußerst gering, und außerdem tauchen jährlich neue Ausgrabungsfunde auf, die den Bestand erheblich vermehren. Wir müssen auch heute noch auf große Überraschungen in dieser Hinsicht gefaßt sein und können mit bündigen Folgerungen gar nicht sparsam genug umgehen. Vorauszuschicken wäre noch, daß die Datierung in Zahlen wohl im allgemeinen in späterer Zeit sich häufiger findet als die in ganzen Worten, daß sie aber neben der letzteren auch schon früh vor kommt, und ferner, daß selbstverständlich alle ausgeschriebenen Jahresangaben — zum Teil nebst Monaten und Tagen — arabisch abgefaßt sind, wenn auch im übrigen die Epigraphik des Gegenstandes oft ausschließlich persisch sein mag.

Um zunächst unter der Lustermajolika Umschau zu halten, die wegen ihrer Verbreitung über die ganze mohammedanische Welt von besonderer Wichtigkeit erscheint, so haben die Scherbenfunde, die bei den Ausgrabungen von Samarra gemacht wurden, die schon früher ausgesprochene Vermutung, daß das Irak als die Heimat dieser Technik wie so mancher anderen anzusehen sei, zur Gewißheit erhoben. Im 9 Jahrhundert — Samarra bestand von 838 bis 883 — wurden also dort nachweislich Gefäße sowohl wie Fliesen in leuchtenden Metalltönen dekoriert, und zwar war die Skala von einer Mannigfaltigkeit, wie sie später nirgends wieder erreicht worden ist. Diese Luxuskeramik, die die Abbasiden von Bagdad herstellen ließen, war bald in allen Ländern des Islam begehrt, sie ist bei Ausgrabungen in Persien und Spanien, in größerer Menge vor allem in den Schutthügeln von Alt kairo zum Vorschein gekommen, und zweifellos haben die aus der Reichshauptstadt importierten Stücke zur Begründung von Lustertöpfereien in den anderen Residenzen den ersten Anlaß ge-

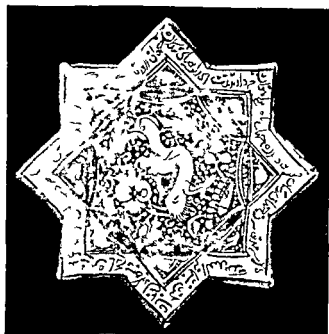
<sup>1</sup> Fouquet, Contribution à l'étude de la céramique orientale. Le Caire 1900.



Al I Fu tent Her I I (07 H 1210  
K o i I n d



Al I - Listerl u el dat 615 H 1218  
K a e F M B



Al I 3  
I usterl cse lat 638 H (1210)  
K o g we be Mu rum B e u

geben. In diesem Zusammenhange erscheint uns die Nachricht, daß Ibrahim II aus dem Geschlechte der Aghlabiten die berühmten Fiesen am Mihrab der Moschee Sidi Okba in Kairuan im Jahre 891 n. Chr. teils aus Bagdad kommen teils durch mesopotamische Töpfer am Orte selbst herstellen ließ, völlig glaubwürdig, zumal ein Vergleich mit den in Samarra gefundenen Beispielen eine weitgehende technische und formale Übereinstimmung ergibt.<sup>1</sup> Wir haben also hier ein erstes wichtiges Datum für die Herkunft der islamischen Lusterkeramik und dürfen annehmen, daß sie um 900 auch im iranischen Gebiet bereits in eigenen Werkstätten beigelegt wurde. Freilich klappt zwischen diesem Zeitpunkt und den ersten datierten, zweifellos persischen Beispielen eine empfindliche Lücke, die wir nur hypothetisch und nach technischen Gesichtspunkten mit dem erhaltenen Material auszufüllen vermögen.

In geschlossener Abfolge erscheint an der Hand datierter Stücke, deren zuerst von Friedrich Sarre aufgestellte Liste<sup>2</sup> wir heute ganz beträchtlich vermehren können, die persische Lusterindustrie eigentlich nur im 12. und 14. Jahrhundert. Das früheste, wegen seiner zarten Ausführung für die Blüte des sogenannten Raghesstils besonders charakteristische, aber in der Literatur kaum berichtete derartige Stück ist eine Schale, die noch 1913 im Londoner Kunsthandel war und deren Randumschrift das Jahr 607 d. H. (1210 n. Chr.) nennt (Abb. 1).<sup>3</sup> Das reizvolle Motiv ist, soviel ich weiß, bisher nicht gedeutet: es handelt sich um die sehr stufgetreu in die keramische Formensprache übersetzte Darstellung von der Entdeckung der badenden Schürin durch König Khosrau, die später in der persischen Miniaturmalerei eine so große Rolle gespielt hat. Die Prinzessin liegt im Bach, der durch die sie umkreisenden Fische angedeutet ist, der Fürst hockt am Ufer, andächtig in ihren Anblick versunken, neben ihm steht das gezäumte und gesattelte Roß, hinter dem neugierig die Köpfe der Begleiter hervorschauen. Dieser Teller ist offensichtlich aus derselben Werkstatt hervorgegangen, der eine ganze Reihe ebenso fein gezeichneter, in dichter Detailierung ausgeführter Arbeiten angehören, darunter auch die schöne, leider unvollständige Reiterschüssel der Islamischen Abteilung in Berlin.<sup>4</sup> Eine ähnlich empfindsame Stimmung wie sie die Khosraulegende wiedergibt, kommt in den sinreichen Versen zum Ausdruck, die, in kleine Schilder geordnet, einen zwei Jahre später, 1212 n. Chr., entstandenen Lusterkrug der Sammlung Godman zieren.<sup>5</sup> Als drittes datiertes Stück dieser frühen Gruppe, die ausschließlich den Goldton auf weißer Glasur, ohne weitere Farben, verwendet, nennen wir eine große Schale der Berliner Sammlung, deren innerer Dekor völlig verblichen ist, während die äußere Wandung, in gut erhaltenem Luster ausgespart, stilisierte kufische Buchstaben mit arabeskenartigen Blattfüllungen aufweist und in dem Schriftsaume das Datum 615 d. H. (1218 n. Chr.) erkennen läßt.<sup>6</sup> (Abb. 2)

Raghes, das wir als die Heimat der eben genannten und aller mit ihnen eng verwandten Stücke anzusehen berechtigt sind, wurde schon 1221 von den Mongolen zerstört, und es muß fraglich bleiben, ob seine Fayenceindustrie nicht schon damals end-

<sup>1</sup> H. Saladin: *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*. Paris 1899. S. 7 ff. — F. Sarre: *Die Funde von Samarra* (Der Islam<sup>2</sup>, 1914).

<sup>2</sup> F. Sarre: *Denkmäler persischer Baukunst*. Berlin 1910. S. 61 ff. Die persischen Lusterfiesen.

<sup>3</sup> Farbige bei H. Rivière: *La céramique dans l'art musulman*. Paris 1913. pl. 35.

<sup>4</sup> Ankl. Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen XXX. Abb. 43.

<sup>5</sup> „Ich irre in der Wüste getrennt von meiner Geliebten und schreibe diese Worte auf den Krug, daß sie zur Erinnerung dienen an mich im Jahre 609 d. H. Möge sie von der ich stand g. traume sich erfrischen wenn sie dies Gefäß an ihre Lippen führt möge sie meine Schrift erkennen an mich denken und meiner Liebe sich erbarmen.“ Vgl. Burlington Fine Arts Club Exhibition of the Fayence of Persia London 1908. pl. 8 und Wallis: *The Godman Collection*. London 1891.

<sup>6</sup> Die Schreibung ist etwas verschönert und könnte auch verlesen 600 oder 600 zu lesen. Bei genauerer Prüfung ergibt sich jedoch als einzige Möglichkeit 615.<sup>4</sup>

gültig vernichtet wurde. Allerdings sind bei den dort vorgenommenen Ausgrabungen auch Töpferwaren zweifellos späterer Entstehung zum Vorschein gekommen, aber es ist sehr wahrscheinlich, daß sie aus anderen Zentren Persiens herrührten. Jedenfalls ist das nächste datierte Beispiel von Gefäßkeramik, das — um zunächst bei dieser zu bleiben — hier anzuführen wäre, von den erst erwähnten technisch und künstlerisch so verschieden, daß wir, zumal bei der geringen Zeitdifferenz, unbedingt selbst dann auf einen anderen Herstellungsort schließen müßten, wenn es nicht an einem solchen, und zwar in Sultanabad, gefunden worden wäre. Es handelt sich um eine Schale mit der Darstellung eines thronenden Fürsten und Inschriften innen und außen in der Sammlung Kelekian, vom Jahre 624 d. H. (1227 n. Chr.)<sup>8</sup>. Der Luster hat eine bräunliche Färbung im Gegensatze zu dem goldigeren Metallton der Raghesware, und neben ihm sind kobaltblau und Türkisgrün zur Verwendung gekommen. Dieselbe Technik bei etwas flauerer Ausführung zeigt noch vier Jahrzehnte später ein Stück gleicher Provenienz in der eben genannten Sammlung, mit einem springenden Wildesel im Spiegel und dem Datum 668 d. H. (1270 n. Chr.)<sup>9</sup>. Es liegt die Vermutung nahe, daß die große Mehrzahl derartig dekorierter Sultanabadfayencen, die man bislang gern ins 14. Jahrhundert hinabsetzte, doch noch in der zweiten Hälfte des 13. entstanden sein dürfte. Ob eine Lusterkanne der Sammlung Taylor derselben Richtung angehört, wage ich aus der Abbildung<sup>10</sup> allein nicht zu entscheiden, möchte aber von den beiden vorgeschlagenen Lesungen 674 und 774 d. H. die erstere (1275 n. Chr.) als die offenbar zutreffendere bezeichnen. Als letzter in dieser Serie wäre dann noch ein dichtgezeichneter Teller der Patterson Collection anzuführen, mit Vögeln über Arabesken im Spiegel und dem Datum 683 d. H. (1284 n. Chr.)<sup>11</sup>.

Sehr erheblich ist die Zahl der zuverlässig datierten persischen Fliesen mit Lustermalerei, die zweifellos häufig an denselben Orten und in denselben Werkstätten hergestellt wurden wie die Gefäße und wegen der Einheitlichkeit in der Form — es handelt sich immer um das bekannte Stern und Kreuzmuster — zum Studium zeitlicher und lokaler Unterschiede besonders geeignet erscheinen. Das Datum 610 d. H. (1213 n. Chr.) läßt sich auf dem Fragment einer Kreuzkachel mit Surentexten am Rande im Leipziger Kunstgewerbemuseum entziffern, doch ist die Lesung nicht ganz einwandfrei, so daß wir vorerst noch die beiden Lustersterne der Sammlung Godman vom Jahre 614 d. H. (1217 n. Chr.) als das früheste derartige Beispiel ansehen müssen<sup>12</sup>. Sie zeigen — jede in anderer Zeichnung — zwei Hasen neben Arabeskenranken, ein Motiv, das damals aufgetaucht sein mag und dann lange beliebt gewesen ist (vgl. u.). Durch die Mongoleninvasion erlitt die Herstellung keramischer Wandverkleidungen offenbar keine längere Stockung, denn das nächste zuverlässige Dokument mit einem Vogel in Blumen, in Luster und Blau, aus dem Breslauer Kunstgewerbemuseum, ist vom Jahre 638 d. H. (1240 n. Chr., Abb. 3). Eine leider sehr fragmentarische Figurenfliese mit bräunlicher Lustermalerei, im Kaiser Friedrich Museum zu Berlin, datiert sodann vom Jahre 657 d. H. (1259 n. Chr.), ebenso wie eine zweifellos aus derselben Werkstatt stammende, gut erhaltene Kachel im Museum zu Boston mit Figuren ausgesprochen mongolischen Typus<sup>13</sup>. Für beide kommt als Herstellungsort Veramin in Frage wegen ihrer Verwandtschaft mit der bekannten Serie ornamentaler Fliesen, die nachweislich einst dem Imāmzādeh Yāhya daselbst zur Zierde gereichten<sup>14</sup> und sich an verschiedenen Stellen in öffentlichem und

<sup>8</sup> The Kelekian Collection of persian and analogous potteries. Paris 1910. (Privatdruck) Taf. 39.

<sup>9</sup> Ibid. Taf. 51. — <sup>10</sup> Burl. Fine Arts Club Exhib. 1907 (s. o.) p. 16 pl. VI.

<sup>11</sup> Kelekian: The potteries of Persia. Paris 1909 p. 20 fig. 13 (mit der irrigen Lesung 673).

<sup>12</sup> Wall's: The Godman Collection. I. London 1891 Taf. 1 II. 1894 fig. 18.

<sup>13</sup> Museum of Fine Arts Bulletin Boston Aug. 1908 und Kelekian l. c. fig. 20.

<sup>14</sup> Sarre: l. c. S. 67.

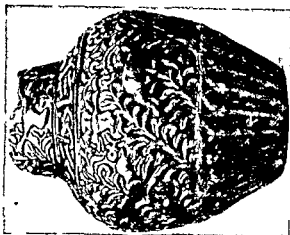


Abb 7

Blauglasierte Vase, dat. 682 H. (1283)

Sammlung Haremeyer New York

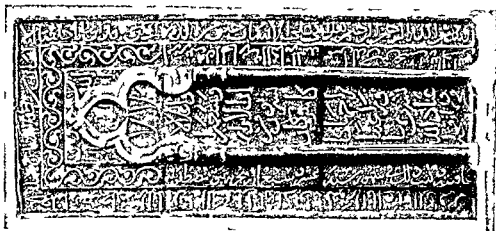


Abb 6 Lusternuhrab dat 710 H (1310)

Sam 1 og A d r M<sub>0</sub>er

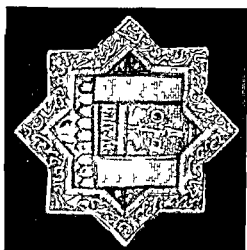


Abb 5

Lusternuhr dat 682 H (1283)

Sammlung O Stoll r Be la



privatem Besitz verstreut befinden. Unter den in die Sammlung Sarre gelangten trägt eine Kreuzkachel das Datum 661 d H (1262 n Chr), das natürlich auch den anderen zukommt, es kehrt übrigens u a auf einem Stern im New Yorker Museum wieder.<sup>15</sup>

Mit einem anderen Mausoleum, dem Imāmzādeh Djafar in Damgan, wird eine zweite Reihe von Fliesen in Verbindung gebracht, die der Veramungruppe zeichnerisch und technisch nahesteht, aber im Dekor wesentlich reicher wirkt durch die Verwendung äußerst reizvoller, meisterhaft behandelter Tiermotive neben denen übrigens auch sitzende Figuren vorkommen — Grund genug, um die Herkunft von einem religiösen Gebäude abzulehnen. Eine Serie davon gelangte in die Sammlung Sarre, eine zweite — u a mit der Darstellung des persischen Staatswappens, des Löwens vor der aufgehenden Sonne — mit der Sammlung Piet Lataudrie in den Louvre (Abb 4), fünf der hier vereinigten Sterne tragen die Jahresbezeichnung 663 d H (1267 n Chr), die auch auf einzelnen Stöcken bei Mr Godman und in der Pariser Sammlung Manzi vorkommt.<sup>16</sup>

In geringem Abstand, aber schon ganz im sogenannten Sultanabadstil gehalten, breiter und flüchtiger in der Zeichnung und unter diskreter Verwendung türkisgrüner Tupfen neben Luster und Blau, folgen dann 669 d H (1271 n Chr) ein Stern in der Berliner Islamischen Abteilung mit geläufigem Vorwurf — sitzender Fürst mit dem Trankbecher in der Hand und stehenden Dienern zur Seite —, 678 d H ein anderer mit Löwenmotiv bei Herrn D Kelekian<sup>17</sup>, und 682 d H (1283 n Chr) ein dritter mit ungewöhnlicher Darstellung in der Sammlung, die der Studiendirektor Dr Draeger kürzlich aus Teheran mitbrachte und die jetzt Herrn O Skaller gehört (Abb 5). Hier handelt es sich um die Wiedergabe einer Stadtmauer oder Zitadelle aus Backsteinen mit Ior und Zinnenkranz, über dem ein männlicher Kopf mit Scheibennimbus erscheint. Die Randinschrift mit dem Zahlendatum und der etwas langweilige Kringelsaum, mit dem sie von dem Innenmuster abgesetzt ist, finden sich genau so auf einem Stück der Sammlung Kelekian aus demselben Jahre und offenbar aus derselben Werkstatt mit dem schon oben erwähnten Hasenmotiv. In diese Kategorie gehören ferner eine Figurenfliese in Boston von 686 d H und einige ornamentale Kacheln der Godman Collection vom Jahre 688 d H (1289 n Chr)<sup>18</sup> mit Gegenstücken in der Sammlung Sarre, sowie ein weiteres schönes Exemplar aus dem Besitz von Dr Draeger mit dem Datum 697 d H (1298 n Chr), mit welchem Arabeskenwerk.<sup>19</sup>

Im 14. Jahrhundert verarmt der Dekor zusehends, die Feinheit der Zeichnung wird vernachlässigt und die breitere Reliefwirkung auch bei kleineren Formaten bevorzugt. Deutlich zeigt sich das schon bei einem 707 d H entstandenen Stern der Sammlung Harding Smith, mit achtfach wiederholtem, konventionellem Blumenmuster<sup>20</sup>, dem man eine kleine Serie vom Grabmal des Khodabende (1304—1316) in Sultanieh zur Seite stellen mag<sup>21</sup>, und noch etwas später weicht auch der bis dahin goldgelbe, rötliche oder grünlliche Lüsterton einer hellbraunen Nuance von geringer Leuchtkraft. Wir nennen als letzte Beispiele dieser Gattung eine Fliese von 738 d H (1337 n Chr) in der Sammlung von Sir H B Bacon, die eigentlich nur wegen ihres Fundortes Beachtung verdient<sup>22</sup>, und

<sup>15</sup> G Chatfield Pier Pottery of the near East. New York 1909, p 81.

<sup>16</sup> Sarre I c — Wallis I c II pl 18 — Migeon Expos. des Arts Musulmans. Paris 1903 pl 35 Mitte.

<sup>17</sup> Aml. Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen XXXIII. Sp 8. — Ausst. Cassaner 1911 Nr 177.

<sup>18</sup> Museum of Fine Arts Bulletin Boston Februar 1912. — Wallis I c II. pl 18.

<sup>19</sup> Der Vollständigkeit halber sei noch ein Eisenfragment gleicher Richtung in der Sammlung Hormóz Mirza vom Jahre 689 d H., erwähnt.

<sup>20</sup> Wallis I c II fig. 23.

<sup>21</sup> Sarre I c Abb 82.

<sup>22</sup> Burlington Fine Arts Club Persian and Arab Art Exhib 1885 No 138 (ohne Abb). Ein Vermerk auf dem Stück besagt, daß es im Jahre 1294 d H (1877 n Chr) in den Ruinen von Kurman gefunden wurde.

eine andere von 740 d H (1339 n Chr) aus dem Besitz von Mr Wallis, in der schon das in der letzten Epoche der persischen Keramik so beliebte Zypressenmotiv auftaucht<sup>23</sup>)

Wir haben im Vorhergehenden eine besonders wichtige Gruppe von Erzeugnissen der persischen Kachelkunst, in denen die Lüsterwirkung womöglich noch gesteigert erscheint, zunächst beiseite gelassen, um sie nunmehr im Zusammenhange zu betrachten es sind das die an der Qiblawand von Moscheen und Mausoleen, gelegentlich wohl auch in Privathäusern angebrachten keramischen Blendnischen, die an Stelle eines vertieften Mihrab zeitweilig beliebt waren, um den Gläubigen die Gebetsrichtung zu weisen Entweder diente dazu eine einzelne Platte mit kleinerer Zeichnung, oder es wurde eine größere Fläche mit einem einheitlich entworfenen Fliesenfeld verkleidet Immer aber handelt es sich um einen häufig auf hervortretende Säulen gestellten Giebel oder Bogen mit einfacher oder mehrfacher Umrahmung von Inschriften und Ornamenten und eben solchen Füllungen Es lag nahe, die Bedeutung eines derartigen Mihrab von vornherein durch plastische Wirkung zu betonen, und tatsächlich begegnen uns unter den erhaltenen Arbeiten so frühe Beispiele von Lüsterdekor mit Relief, daß diese Technik schon fast ein volles Jahrhundert bestanden haben muß, ehe sie in das Kreuz und Sternschema der üblichen Wandfliesen übernommen wurde

Das älteste und zugleich bedeutendste Denkmal dieser Art ist ein 623 d H (1226 n Chr) datiertes Prunkstück der Sammlung Preece, von ganz beträchtlichen Abmessungen (3,60 x 1,80 m) Es stammt aus der Moschee in Kaschan und zeigt, aus vielen Platten zusammengesetzt, in einer reichen architektonischen Gliederung einen Giebel auf zwei Säulen, mehrfach umsäumt von Inschriften in eckigem Kufi wie in rundem Naskhi, die sich in blauglasiertem Relief von dem mit Lüstermalerei überzogenen weißen Grunde abheben<sup>24</sup> Dasselbe Datum wie auf den erwähnten Veramunfliesen (661 d H) findet sich sodann auf einem vermutlich aus dem gleichen Heiligtum wie diese herrührenden Mihrab<sup>25</sup>, der sich als Werk des Ali ibn Mohammed ibn Abi Tahir ausweist, eines Töpfers, der auch noch ein kleineres Exemplar der Sammlung Preece signiert und 663 d H (1265 n Chr) datiert hat<sup>26</sup> Etwas später, 668 d H, entstand eine größere Platte mit einer Lampe im Nischenbogen und breiter Surenumschrift im Victoria and Albert Museum<sup>27</sup>, sichtlich hebloser und flüchtiger ausgeführt, als die oben genannten

Gegen Ende des Jahrhunderts wird auch bei dieser Gattung ähnlich wie bei den kleineren Fliesen, die Verwendung des Türkistones neben Kobaltblau üblich, wie das u a durch einen 1885 von Mr Higgins im Burlington Club ausgestellten Mihrab von 689 d H (1290 n Chr)<sup>28</sup> bezeugt ist, dem dann im Jahre 707 d H (1307 n Chr) ein bereits im typischen Spätsstil gezeichnetes Stück der Sammlung Salting folgt<sup>29</sup> Der Fliesenfries von einem Bauwerk im British Museum, datiert 709 d H, mit großen Inschriften in Blau über einem in Grün und Lüster gesprenkelten weißen Grund, muß hier ebenfalls herangezogen werden, obwohl er vermutlich nicht gerade von einer Qiblawand stammt<sup>30</sup> Die nächsten in der Reihe sind wieder zwei charakteristische Gebetsnischen, die eine im Besitz von Mr Read in London<sup>31</sup>, die andere bei Mr Arthur in Algier, beide

<sup>23</sup> Wallis I. c. II. pl. 23

<sup>24</sup> Rivière La céramique dans l'art musulman Paris 1913 pl. 77

<sup>25</sup> Sarre I. c. S. 67

<sup>26</sup> Wallis I. c. II. fig. 2

<sup>27</sup> Im Katalog ist das Datum fälschlich „667“ gelesen Undaterte Beispiele mit Ampeldarstellung sind nicht selten u. a. in demselben Museum und in der Samml. Manzi (vgl. Expos. Arts musulmans 1903 pl. 33-34).

<sup>28</sup> Burlington Fine arts Club Exhib. 1885. No. 150

<sup>29</sup> Sarre I. c.

<sup>30</sup> Wallis I. c. fig. 22. (Dort irrtümlich „704“ gelesen.)

<sup>31</sup> Chatfield Pier I. c. und Burlington Fine Arts Club Exhib. 1907



Abb 8  
Blauweiße Mihrabfliese dat 722 H (1322)  
Ku Händel



Abb 9  
Farbige Schale dat 807 H (1411)  
Sammlung O Skaller Berlin

vom Jahre 710 d. H. (1310 n. Chr.). Die letztere (Abb. 6) ist aus drei etwa gleich großen Platten zusammengesetzt, die das Muster horizontal teilen; der Schmuck wird fast ganz von der ausschließlich im runden Duktus gehaltenen Epigraphik bestritten; der barock-arabeske Kleeblattbogen ruht auf überschulenkten Säulen mit nicht gerade phantasievoll stilisierten Kapitellen<sup>22</sup>.

Bemerkenswert wegen ihres neben dem gelaugigen Blau aufgetragenen hellroten Metallglanzes, von einer Schattierung, wie sie sonst in Persien unbekannt und wohl nur in einer bestimmten Werkstatt eingeführt war, erscheint eine Mibrakachel der Sammlung Sarre, deren Text auf eine Stiftung des Abū Saīd Behādūr Khān (1316—1337) schließen läßt, und als letztes Dokument in unserer Aufzählung ein wiederum in größeren Dimensionen (1,93 × 0,80) gehaltenes Exemplar, das der armenische Antiquar Kevorkian aus verschiedenen Fragmenten nach und nach zusammenbrachte, auf deren einem das Datum 723 d. H. (1323 n. Chr.) zu lesen war.

Unter den nicht datierten, aber künstlerisch beachtenswerten und in die obige Gruppierung leicht einzureihenden Lusternischen seien hier wenigstens zwei genannt: die eine, unvollständige, in der ehemaligen Sammlung Gans<sup>23</sup> (später Mavrogordato, jetzt Bachstitz) und eine offenbar nicht als Mibrak, sondern als Epitaph gedachte der Godman Collection, die sich auf den Kādhi Djelāl ed-dīn Abdelmalik, Sohn des Imām Djelāl ed-dīn Alī bezieht, Persönlichkeiten, die sich vielleicht historisch werden festlegen lassen<sup>24</sup>.

\* \* \*

Bei den übrigen mittelalterlichen Fayencetechniken Vorderasiens sind Jahresangaben äußerst selten. In dem großen Tafelwerke von Pézard<sup>25</sup>, das ein erstaunlich reiches Material an frühislamischer Keramik vereinigt, ist nicht ein einziges sicher datiertes Beispiel zu finden, und zumal die ganze sogenannte Gabri-Gattung (mit geritztem bzw. in Flachrelief isoliertem Dekor) bedarf noch genauerer zeitlicher Festlegung; sie erstreckt sich etwa vom 10 bis aufs 12. Jahrhundert. Ihr steht die frühe, etwas bäurische Ware nahe, die in der Gegend von Hamadan mehrfach gefunden wurde, mit kräftigen Farben (besonders grün und braun) auf schmutzigweißem Grund; eine unvollständige Schüssel der Berliner Sammlung mit großem Blumenmuster in Schwarz und Tomatenrot und kleinen Schnörkeln, unter denen sich — freilich nicht ganz zwanglos — die Zahl 528 (1134 n. Chr.) entziffern läßt, ist in dieser Gruppe bemerkenswert.

Was die anderen Dekorationsarten betrifft, so läßt sich in Persien, und offenbar nicht nur — wie man bisher gern annahm — in Sultanabad, seit dem 12. Jahrhundert die einfarbige Bleiglasurware mit Reliefverzierung nachweisen, wofür uns eine Sternkachel der Sammlung Kelekian, türkisgrün mit erhabener Randumschrift und dem Jahrendatum 515 d. H. (1121 n. Chr.), als Beleg dienen kann<sup>26</sup>. Immerhin gehören die besten Stücke dieser Gattung einer späteren Periode an; eine Schale derselben Sammlung, von gleicher Tönung und mit einem plastischen Segenswunsch für den Besitzer rund um den Außenrand, nennt das Jahr 677 d. H. (1278 n. Chr.)<sup>27</sup> und berechtigt uns, ihr nahestehende, in erheblicher Menge erhaltene andere Beispiele ebenfalls dem Ende des 13. Jahrhunderts zuzuweisen. Viel reicher im Reliefdekor und schon deshalb noch etwas später

<sup>22</sup> Die Vorlage für die Abbildung verdanke ich Herrn Prof. Sarre. Die auf die Errichtung bezüglichen Schriftzeilen unmittelbar neben den Säulen nennen außer dem Datum als Stifter den Nadjīb Schems ed-dīn Husein.

<sup>23</sup> Meisterwerke mohammed Kunst (Ausstellung 1910). München 1912, Taf. 100.

<sup>24</sup> Wallis, l. c. II. pl. 10.

<sup>25</sup> Pézard, La céramique archaïque d'Islam. Paris 1921.

<sup>26</sup> The Kelekian Collection (s. o.), pl. 19. Das Stück soll in den Ruinen einer Moschee in Mittelpersien gefunden sein.

<sup>27</sup> l. c. pl. 72, und Kelekian, The potteries of Persia (s. o.) p. 20, fig. 4.

anzusetzen ist dann eine Gruppe, die am hervorragendsten durch die Vase der Sammlung Havemeyer in New York vom Jahre 685 d H (1286 n. Chr.) vertreten wird (Abb 7), ebenfalls einfarbig, und zwar in der beliebten Kobaltuance glasiert. Der breite Fries zeigt in dichter, sehr bewegter und ungezwungener Zeichnung Blattstauden mit springenden Gazellen, Jagdhunden und fliegenden Vögeln. Ein Gegenstück zu diesem angeblich in Kaschan ausgegrabenen Gefäß, aber undatiert und aus Sultanabad, besitzt wiederum Herr Dikran kelekian<sup>38</sup>. In derselben Technik wurden auch große Mührab-fiesen verfertigt, bei denen man dann im 14. Jahrhundert allerdings zur Zweifarbigkeit überging, so in einem 722 d H (1322 n. Chr.) gearbeiteten blau-weißen Tuschengeißel, den Herr Kevorkian 1910 zur Münchener Ausstellung sandte, mit symmetrisch gezeichneter Füllung von Rankenwerk, Arabesken und Palmettblüten und einem Koranzitat ringsum<sup>39</sup> (Abb 8).

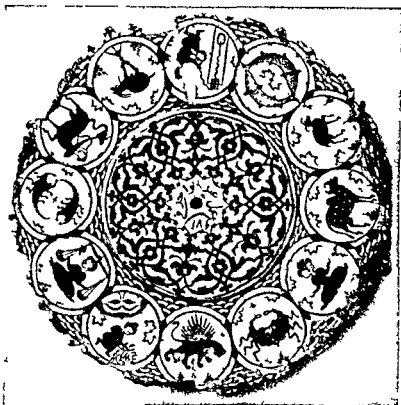
Unter der kostbaren und glücklicherweise zahlreich, wenn auch selten intakt auf uns gekommenen sogenannten Minaware von Raghes mit bunter Bemalung und Vergoldung über elfenbeinweißer, seltener blauer Glasur begegnet uns leider kein einziges Beispiel, das zeitlich genauer zu bestimmen wäre, und einzig der Vergleich mit zeichnerisch und koloristisch eng verwandten Miniaturen der sogenannten Bagdadschule aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts gestattet uns eine einigermaßen zuverlässige chronologische Einordnung. Auch die meist rein dekorative Epigraphik dieser Prunkstücke bietet keinerlei brauchbare Hilfsmittel, auf einer Schale der Sammlung Freer in Detroit bezieht sich die arabische Eulogie allerdings ganz offenkundig auf den regierenden Fürsten in Person, aber ohne seinen Namen zu nennen<sup>40</sup>. Eine andere, ebenfalls in Raghes gefundene, aus technischen Analogien gewöhnlich auf Sultanabad zurückgeführte und vermutlich einem dritten Kunstzentrum entstammende Fayence, mit flüchtigem Dekor von Blattwerk, Streublumen und persischen Versen in blau oder oliv-schwarz auf weißem Grund, wird in ein ganz neues Licht gerückt durch die in Abb 9 wiedergegebene Schale der Sammlung Draeger. Sie zeigt in der — im übrigen durch Ergänzungen entstellten — Inschrift am Außenrande die Zeitangabe „dhul hidsja 607“ (Mai 1211 n. Chr.), die insofern überraschen muß, als wir bisher geneigt waren, diese Gattung wesentlich später anzusetzen, sie geht also der mehrfarbigen, typischeren Sultanabadware um ein volles Jahrhundert voraus<sup>41</sup>. Ein datiertes, ausgesprochen polychromes Stück kennen wir sogar

<sup>38</sup> I c pl 111 — kelekian I c pl 25. — Eine ähnlich große Vase mit sonderbar primitiv gezeichneten Tieren und Reliefschrift in Naskhi von dünner Kobaltglasur überzogen sah ich vor elf Jahren mit der Sammlung Marling im South Kensington Museum. Sie trug an auffälliger Stelle die Signatur „Werk des Hürün vom Jahre 662“ (1264 n. Chr.) bei der Bezeichnung hatte man irrtümlich „622“ gelesen und kam mir damals aus mehreren Gründen verdächtig vor. Ich möchte sie heute ohne noch nähere Prüfung nicht schlechtherrig als Fälschung bezeichnen. Andererseits hat auch nicht ohne weiteres in die obige Aufstellung aufnehmen.

<sup>39</sup> Meisterwerke mohammedan Kunst. Ausstellung München 1910. Kat. Nr. 1292. (Phot. Bruckmann A. G.)

<sup>40</sup> kelekian I c p 23 fig 8 9. — In dem auch bei der Gefäßkeramik zeitweilig beliebten sogenannten Raghes Email (mit Vergoldung und roter und weißer Bemalung über der Kobaltblauen Glasur) sind u. a. zwei schöne Fliesenepithaphen ausgeführt, von denen das eine für die zeitliche Fixierung dieser Gruppe wichtig werden konnte, wenn es gelingen sollte, über die darin verewigte Persönlichkeit nachzuermitteln (Wallis The Godman Collection II pl. XI). Das andere nennt einen Djemäl ed d n Ali (Sammlung Sarre vgl. Meisterwerke mohammedan Kunst. München 1912. Taf. 111).

<sup>41</sup> Das Datum (vgl. auf der Abb. links über dem Ringfuß) war von dem Besitzer und seinem Gewährsmann 707 gelesen worden und in der Tat entspricht diese Zeitangabe besser unserer bisherigen Einstellung nach genauer Untersuchung des ziemlich flüchtigen, aber an dieser Stelle von der Restauration nicht berührten Gekritzelns, bin ich jedoch zu dem Ergebnis gekommen, daß nur 607 gemeint sein kann. — Eine 1914 bei Paul Cassirer ausgestellte weiße Vase mit schwarz konturierter Inschrift soll sogar 557 d H datiert gewesen sein (Samml. D. kelekian Nr. 121). Die Angabe ist nicht mehr nachzuprüfen und jedenfalls sehr zweifelhaft.



Alb. 10 Blauweiße Platte dat 941 H (1061)  
Kaiser-Friedrich-Museum Berlin



Alb. 11 Blauweiße Schale dat 1037 H (1027)  
Kaiser-Friedrich-Museum Berlin

erst vom Jahre 732 H (1331 n Chr) in einem Napf mit Inschriften, den Herr Kelekian 1911 bei Bruno Cassirer in Berlin ausstellte (Nr 13a)

Die schwarz-grüne Ware, der wir zuerst unter den Erzeugnissen von Rakka am Euphrat begegnen<sup>42</sup> mit durchsichtiger Bleiglasur, ist zumal im 14. Jahrhundert, wie wir aus dem vorhandenen Material schließen dürfen, auch in Persien äußerst beliebt gewesen, wir sind aber betreffs der Herstellungsorte lediglich auf Vermutungen angewiesen, und es liegt keine Veranlassung vor, diese etwa in der Daphestan-Landschaft an der Westseite des kaspischen Meeres zu suchen, wo anscheinend im 15. Jahrhundert eine ähnlich abgetönte, aber künstlerisch wesentlich anders empfundene Keramik beheimatet war. Von dieser späteren Gattung kennen wir einige datierte Schüsseln in der Sammlung Kelekian, von 873, 878 und 880 d. H (1468, 1473, 1480, 1490 n Chr), sämtlich mit zerlichem, ornamentalem Rankenwerk<sup>43</sup>, und eine beträchtliche Menge weniger sorgfältig dekorierter Stücke in privatem Besitz wie im Kunsthandel, wo sie vielfach der „Kubatscha“ Ware zugerechnet werden, deren Zusammenhänge mit den türkischen sogenannten Rhodosfayencen noch nicht genügend geklärt sind.

Die eigentliche Architekturkeramik, die das ganze Mittelalter hindurch in Persien und Westturkestan nicht nur bei der Innenausstattung, sondern auch im Dekor von Minaren und Fassaden eine hervorragende Rolle spielte, haben wir hier ganz außer Betracht gelassen, weil sie stets ihre eigenen Wege gegangen ist und mit der Kleinkunst auch technisch keine engeren Beziehungen aufweist, während diese bei den Lusterfliesen unverkennbar zutage treten, andererseits sind gerade im 15. Jahrhundert die mit Fayencemosaik reich bekleideten Bauten von Samarkand, Tebriz, Ardebil u. a. O. die einzigen Zeugen des Fortlebens einer großen keramischen Tätigkeit.

\* \* \*

Einen neuen Stil für das Luxusgeschirr bringt erst die Epoche Schah Abbas d. Gr. herauf, die auf allen Gebieten zu großer Prunkentfaltung führt. Sie steht wesentlich im Zeichen der Beeinflussung durch das chinesische Porzellan, mit dem man, z. T. mit Erfolg, auch auf den europäischen Märkten in Wettbewerb tritt. Wir gedachten schon eingangs der häufigen Verwendung von mehr oder weniger täuschenden Marken auf diesen persischen Halbfayencen<sup>44</sup>, Jahresangaben sind dafür desto seltener, und auch mit der Errichtung des berühmten Porzellanhauses in Ardebil gegen 1600 ist für die nationale Produktion ein terminus post quem keineswegs gegeben. In Wirklichkeit soll schon Sultán Mohammed, der Galeriedirektor Schah Tahmásp I., im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Porzellanmanufaktur ins Leben gerufen haben. Als eines der ersten Beispiele der neuen Richtung dürfte eine interessante Platte in der Islamischen Abteilung zu Berlin gelten, die innen und außen als Werk des Abdelwáhid bezeichnet und 971 d. H (1563 n Chr) datiert ist (Abb. 10)<sup>45</sup>. Sie zeigt in einem inneren Kreise Arabeskenranken in gliedernder Führung und ringsum die zwölf Tierkreisbilder, mit einem Schuppenmuster als Zwischenfüllung. Das Zeichen des Löwen ist wiederum zur Veranlassung genommen, das Wappen Irans darzustellen, und für die Jungfrau ist als Sinnbild der Schmitzer gewählt, entsprechend der auch uns geläufigen Nebenbedeutung dieses Signums (als „Spica“). Die Masse ist frittenartig, die Konturzeichnung schwarz, die Be-

<sup>42</sup> Eine Schale schwarz und türkisgrün dekoriert und typisch als Rakkagattung des 11.-12. Jahrh. soll nach Chatfield Pier (l. c. p. 49) angeblich das Jahr 214 d. H. (826 n. Chr.) nennen, aus stilistischen und technischen Gründen ist die Zuverlässigkeit der Lesung unbedingt zu bestreiten.

<sup>43</sup> Kelekian l. c. p. 26 ff. fig. 2a, 2b, 2c. — Ausstellung mohammed. Kunst. München 1910. Kat. Nr. 133a. Ausst. Cassirer 1911. Nr. 152.

<sup>44</sup> Vgl. Sarre: Wechselbeziehungen zwischen ostasiat. u. vorderasiat. Keramik (Festschr. Huth).

<sup>45</sup> Vgl. Aml. Ber. aus den preuß. Kunstsammlungen. XXI S. 137.

malung in hellerem und dunklerem Blau über weißem Grund, d. h. technisch verrät sich bereits der Einfluß der Blauporzellane, zeichnerisch ist das Stück aber von diesen noch kaum berührt. Es ist wahrscheinlich, daß das chinesische Element in anderen Fällen damals schon vorherrschend war, wenn wir es auch erst 1025 d. H. (1616 n. Chr.) dokumentarisch belegen können auf einer Teekanne des British Museum, die sich selbst als „Werk des Mahmūd Mīrār von Yazd, dekoriert von Zari“, ausweist. Wenig später entstand ein wiederum in der Islamischen Abteilung zu Berlin (früher im Kunstgewerbemuseum) ausgestelltes kleines Epitaph auf den Hafenkapitän Kuli ben Scheikh Ahmed, mit dem Datum 1028 d. H. (1619 n. Chr.). Über der fünfzeiligen, kalligraphisch nicht hervorragenden olivschwarzen Inschrift ist in einem dreieckigen Feld in Blau auf Weiß das Motiv eines schreitenden Hirschen zwischen Felsen und Gesträuch mit stark ostasiatischem Einschlag behandelt, und ringsum läuft ein Saum von Palmettblumen zwischen Lanzettblättern, wie er uns von den Borten der sogen. Heratteppiche aus derselben Epoche vertraut ist.

Auf der Höhe ihrer Anpassungsfähigkeit lernen wir diese Gattung kennen in einer Schüssel der Sammlung Sarre, bei der außen in sechs Feldern immer eine Pflanzenszenerie mit fliegenden Wildenten und ein Felsbild mit Staudenwerk abwechselt, während innen eine größere chinesische Felslandschaft mit Baum und Vogel den Grund füllt (Abb. 11). Am Rande sind persische Verse in länglichen Kartuschen zwischen Gitterwerk im Talik Duktus flott hingeschrieben, und hier findet sich auch das Datum 1037 d. H. (1627/1628 n. Chr.). Anschließend sei noch ein weiteres Epitaph in der Sammlung Jomdes vom Jahre 1033 d. H. (1645 n. Chr.) erwähnt. Später treten Datierungen häufiger auf (vgl. u. a. eine blauweiße Schale von 1134 d. H., 1722 n. Chr., im Hamburgischen Museum)<sup>43</sup>, aber die Erzeugnisse ermangeln dann schon der künstlerischen Qualität und nähern sich mehr und mehr der Bazarware, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Märkte füllt und in Europa solange überschätzt wurde, bis man sie als schwachen Abglanz einer größeren Vergangenheit erkannte.

Die Abarten ostasiatisch beeinflusster Halbfayencen, die wir (bei durchstochener Wandung mit durchsichtig füllender Glasur und grau-blauer Bemalung) als „Gomrun“ und (bei der Verwendung von Tomatenrot neben Blau und Oliv) als „Kirman“-Ware bezeichnen, werden bei gründlicher Durchforschung des zahlreich erhaltenen Materials sicherlich ebenfalls zuverlässige chronologische Anhaltspunkte ergeben<sup>44</sup>. Für die als „Schah Abbās-Keramik“ des 16. und 17. Jahrhunderts bekannte, stark leuchtende Lastergattung, die letzte bemerkenswerte Äußerung dieser damals in anderen islamischen Ländern schon abgestorbenen Technik, können wir vorerst nur ein verhältnismäßig spätes Datum beibringen auf einer Flasche der Sammlung Wallis 1084 d. H. (1673 n. Chr.)<sup>45</sup>.

Die folgende chronologische Liste will lediglich ein erster Versuch sein, dokumentierte Belege für die Geschichte der persischen Gefäß- und Fliesenkeramik zusammenzustellen, sie bedarf, wie gesagt, noch sehr der Ergänzung, zumal hinsichtlich der späteren Erzeugnisse, und der Verfasser hofft, daß andere, die sich mit diesem Thema befassen haben, Gelegenheit nehmen werden, auf Lücken und Fehler seiner Aufstellung aufmerksam zu machen.

<sup>43</sup> Ausstellung mohammed. Kunst. München 1910 Kat. Nr. 1367.

<sup>44</sup> Eine typische Gomrunschale der Sammlung Helekian (Ausst. Casseler 1911 Nr. 160) soll das Datum 882 d. H. gezeigt haben. Die Lesung bedarf sehr der Nachprüfung 1082 wäre wahrscheinlicher.

<sup>45</sup> Wallis, Typical examples of pers. ceramic art pl. II fig. 1.



*Chronologische Übersicht datierter persischer Fayencen*

1121	Grün glasierte Fliese	Sammlung Kelekian New York
1134	Schlüssel aus Hamadan	Kaiser Friedrich Museum Berlin
1210	Lüsterteller Abb 1	Kunsthandel London
1211	Farbige Schale Abb 9	Sammlung O Skaller Berlin
1212	Lusterkrug mit Versen	Sammlung Godman Horsham (England)
1213	Lusterfliese ornamental	Kunstgewerbe-Museum Leipzig
1217	Lusterfliesen mit Hasen	Sammlung Godman Horsham (England)
1218	Lusterschlüssel Abb 2	Kaiser Friedrich Museum Berlin
1226	Lüstermihrah aus Kaschan	Sammlung Preece London
1227	Lusterschale mit Thronszene	Sammlung Kelekian New York
1240	Lusterfliese Abb 3	Kunstgewerbe-Museum Breslau
1250	Lusterfliese mit Figuren	Fine Arts Museum Boston
	Lusterfliese Fragment	Kaiser Friedrich Museum Berlin
		Kaiser Friedrich Museum Berlin
		Kunstgewerbe-Museen in Dresden Hamburg
		Nürnberg
1202	Lusterfliesen und Lüstermihrah aus Veramin	Victoria and Albert Museum London
		Sammlung Godman Horsham (England)
		Schloßmuseum Berlin
		Metropolitan Museum New York
		Sammlung Knoechlin Paris
		Elmaliq's Sammlung Antik Paris
1265	Kleiner Lüstermihrah	Sammlung Preece London
		Kaiser Friedrich Museum Berlin
1267	Lusterfliesen aus Damgan Abb 4	Louvre Paris
		Sammlung Godmann Horsham (England)
		Sammlung Manzi Paris
1270	Lüstermihrah mit Ampel	Victoria and Albert Museum London
	Lusterschale mit Wildesel	Sammlung Kelekian New York
1271	Lusterfliese mit Figuren	Kaiser Friedrich Museum Berlin
1275	Lüsterkanne	Sammlung Taylor London
1278	Grün glasierte Schale	Sammlung Kelekian New York
1279	Lusterfliese mit Löwe	Sammlung Kelekian New York
1283	Lusterfliese Abb 5	Sammlung O Skaller Berlin
	Lusterfliese mit Hasen	Sammlung Kelekian New York
1284	Lüsterteller mit Vögeln	Sammlung Patterson New York
1286	Blau glasierte Vase, Abb 7	Sammlung Havemeyer New York
1287	Lusterfliese mit Figuren	Fine Arts Museum Boston
1289	Lusterfliesen ornamental	Sammlung Godman Horsham (England)
1290	Lüstermihrah	Sammlung Higgins London
	Lusterfliese Fragment	Sammlung Hormoz Mirza Berlin
1298	Lusterfliese ornamental	Sammlung O Skaller Berlin
1307	Lüstermihrah Salting	Victoria and Albert Museum London
	Lusterfliese mit Blumen	Sammlung Harding Smith London
1309	Lusterfliesenfries	British Museum London
1310	Lüstermihrah	Sammlung H Read London
	Lüstermihrah Abb 6	Sammlung Arthur Alger
1316	Lusterfliesen des Khosrobende	Sammlung Wallis London
1322	Blauweißer Mihrah Abb 8	Kaiser Friedrich Museum Berlin
1323	Großer Lüstermihrah	Kunsthandel (H. Hevorkian New York)
1331	Mehrfarbiger Napf	Kunsthandel (H. Hevorkian New York)
1337	Lusterfliese aus Kirman	Sammlung Kelekian New York
	Kleiner roter Lüstermihrah	Sammlung Sir H B Bacon London
1339	Lusterfliese mit Zypressen	Kaiser Friedrich Museum Berlin
		Sammlung Wallis London

1468	} Schwarzgrüne Daghestanschusseln	Sammlung Kelekian, New York
1473		
1480		
1495		
1563	Tierkreisplatte, Abb. 10	Kaiser Friedrich Museum, Berlin
1616	Teekanne, blauweiß	British Museum, London
1619	Epitaph mit chinesischem Motiv	Kaiser Friedrich Museum, Berlin
1621	Blauweiße Schale, Abb. 11	Kaiser Friedrich Museum, Berlin
1645	Epitaph	Sammlung Jonides, London
1673	Lusterflasche	Sammlung Wallis, London
1722	Blauweiße Schale	Kunstgewerbe Museum, Hamburg

# DER „SILBERKELCH VON ANTIOCHIA“

RÖMISCHER UND VORDERASIATISCHER ZEITANSATZ ALTCHRISTLICHER DENKMÄLER

Mit 5 Abbildungen auf Tafel 28—29

von JOSEF STRZYGOWSKI

Eben ist die große zweibändige Bearbeitung des Kelches von Antiochia von Gustavus A. Eison erschienen<sup>1</sup>. Sie hat deshalb, abgesehen von dem überaus reizvollen Denkmal an sich, den Wert einer besonderen Auffälligkeit, weil sie die aus dem aramäischen Osten stammende Silberarbeit einer Zeit zuweist, die wir bis jetzt gläubig nur für einzelne Malereien der römischen Katakomben hingenommen haben der Zeit zwischen 50 und 70 n. Chr. Da die Monographie erscheint, nachdem die gelehrte Welt sich auf Grund der vorläufigen Veröffentlichungen Eisens in verschiedenen Zeitschriften sehr entschieden gegen diesen frühen Ansatz ausgesprochen hat, so dürfte es an der Zeit sein, die Gründe Eisens und die vorgebrachten Gegengründe einander gegenüberzustellen. Es wird sich dann vielleicht erweisen, der ganze Streit sei zum guten Teil darauf zurückzuführen, daß der bisherigen Beschauerauffassung, die sich in Rom gebildet hat, allmählich eine von ihr unabhängige, von den vorderasiatischen Tatsachen ausgehende gegenübertritt, wie ich sie seit etwa zwanzig Jahren gegen Wilpert und Sybel durchzusetzen suche. Wer mein Buch „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“ gelesen hat, wird vielleicht empfunden haben — er mag im einzelnen wie immer dazu Stellung nehmen —, daß die Zeit für eine allseitige Auseinandersetzung reif ist.

I künde. Wir haben es zu tun mit einem derben Silbergefäß ohne Fuß, daß von einer fast ebenso hohen Silberfassung getragen wird. Man muß denkmalkundlich beide Gefäße auseinanderhalten. Wenn sie heute als eine kaum zu trennende Einheit erscheinen, so liegt das daran, das die zarte, von der Zeit sehr mitgenommene Fassung heute durch den Kessel zusammengehalten wird.

Über die Fundumstände wird mitgeteilt, daß der Schatz 1910 von Arabern gefunden worden sei, die in Antiochia am Orontes einen Keller oder Brunnen gruben. Über den genauen Fundort wollten sie keine Auskunft geben. Man weiß nur soviel, daß sie auf einen verschütteten unterirdischen Raum stießen, in dessen Erde sich sechs oder sieben ganze Stücke fanden und viele Bruchstücke. Alles wurde verteilt und gug von Hand zu Hand. Kouchakj frères brauchten zwei Jahre, um den Fund zu sammeln (zwei Stücke waren bis nach Mesopotamien versprengt worden), sie brachten den Schatz nach Paris und dann nach New York. Über die Gesamtheit des Schatzfundes steht eine Sonderveröffentlichung bevor.

Das Hauptstück, der Kessel mit seiner kelchförmigen Fassung, wurde 1913 von Alfred André in Paris so hergestellt, wie wir ihn heute sehen. Dabei wurden kleine Stücke ergänzt, um den Zusammenhang der Silberfassung zu ermöglichen. Es sind das solche Kleinigkeiten, daß es sich kaum lohnt, sie zu erwähnen. Eisen gibt sie S. 140 genau an. Nur auf der Vorderseite (Abb. 1) befand sich rechts von der Mittelfigur ein 2,5 cm großes Loch, das André nicht richtig ergänzt hat. Es ist in Abb. 2 durch Punktierung angegeben. Übrigens geben zwei Tafeln den ursprünglichen Zustand des Kelches wieder.

Der „Kelch von Antiochia“ (Abb. 1) besteht also aus zwei Silbergefäßen, von denen ich in der Beschreibung nur den durchbrochen gearbeiteten äußeren berücksichtige, der den inneren ummantelt und allem einen im Verhältnis zu dem hohen und weiten Gefäße sehr niedrigen Fuß hat. Dieser zeigt über einer profilierten Scheibe den Ansatz eines geschweiften Kegels mit einem rautengeschmückten Knopfe, darüber das auseinanderstrebende Blattwerk des Bauchansatzes, zwischen dessen Spitzen die Durchbrucharbeit

<sup>1</sup> The great Chalice of Antioch on which are depicted in sculpture the earliest known portraits of Christ, apostles and evangelists. Vol. I Text and two plates, Vol. II Photographures, sketches and diagrams. New York Kouchakj frères 1923. De Luxe-Ausgabe 300 \$

unter einem Streifen mit Perlschnur beginnt, der die untere Grenze der überaus zarten Weinranken mit fallenden Sitzgestalten bildet. Oben abschließend ein Rosettenstreifen, über den noch das innere glatte Gefäß mit seinem umgeschlagenen Rande herausragt.

Ich gebe (Abb 2) diesen oberen rankengefüllten Hauptteil der künstlerischen Arbeit aufgerollt in einer Zeichnung, die den sonst nur durch das Drehen des Originals — von dem sich wegen seines Erhaltungszustandes kaum je Abgüsse werden machen lassen — erreichbaren Überblick vermitteln soll. Man gewahrt sechs Paar Rankenstämme von der Grundlinie aufsteigen und sich im Zickzack zu zwölf, in je zwei Reihen übereinander stehenden Kreisen einrollen. Sieht man genauer zu, so ergibt sich, daß in diesen sechs parallel geführten Diagonalen zwei Spitzen, d. h. obere Kreise dadurch betont sind, daß dort zwei Gestalten in Vorderansicht sitzen, denen sich die in ihrem Umkreis angeordneten Gestalten in Seitenansicht zuwenden. Vier im richtigen Halbkreise und eine rechts unten außerhalb dieses Halbkreises sitzend. Wir haben also, sagen wir zwei Versammlungen von je fünf Männern um eine Mittelgestalt vor uns.

Die eine Hauptgestalt zeigte Abb 1 einen bartlosen Mann in einem Stuble mit runder Lehne, die Füße auf einen Schemel setzend. Ganz in ein weites Pallium gehüllt, wendet er das Haupt leicht nach links, wohn die Rechte offen über einem Lamm erhoben ist. Die Linke wahr wohl nach unten gesenkt. Ich gebe gleich daneben in Abb 3 auch die andere Mittelfigur, damit man sich überzeugt, wie stark beide übereinstimmen, vor allem in der Anordnung in Vorderansicht mit dem Schemel, die linke Hand hält hier eine offene Rolle. Das tut keine der andern Sitzgestalten, sie alle sind in Seitenansicht ohne Schemel gegeben, setzen die Füße auf die Ranken und sind meist bärtig. Im übrigen sind sie alle in den gleichen Stühlen und in ähnlichem Gewand gegeben.

Die Rankenstämme treiben in die von den Sitzgestalten freigelassenen Felder Blätter, Trauben und Winden. Auffallend ist die starke Bewegung einzelner von den Vögeln, die zwischen den Ranken herabfliegen, und der Adler, der unter der Hauptfigur auf einem Korbe steht und die Flügel erhebt. Im übrigen oben neben seltsamen Lotusendigungen der Rankenstule eine Heuschrecke und Schnecke, unten Körbe und Vögel oder ein Hase an den Trauben naschend. Links vor der Hand der Hauptfigur mit dem Lamm fünf Brote (?) und zwei Fische (?), wodurch dann freilich die christliche Deutung des ganzen Kelchschmuckes endgültig bestätigt wäre.

Irgendwelche rein philologisch historische Belege für die Bestimmung von Ort und Zeit der Entstehung des Kelches liegen nicht vor. Wir sind rein auf fachmännische Erwägungen gewiesen, die ich unter „Wesen“ und „Entwicklung“ besprechen will. Auch wenn wir die genauesten Berichte über die Fundstelle und die Fundumstände hätten, würden daraus schwerlich Entstehungs-, sondern lediglich Herkunftsbelege zu erreichen sein, weil sich an dem Kelche keinerlei Inschrift oder sonst über eine ihn unmittelbar verwertbare geschichtliche Aussage vorfindet.

Die Herkunft anlangend bleibt E. bei dem Fundorte Antiochia. Abgesehen von den künstlerischen Belegen sei vielleicht in diesem Zusammenhange das Aufgreifen der Gralslegende von Bedeutung, die er bis auf das 3. Jahrhundert und ein damals wirklich vorhandenes Urbild zurückleitet. Er bespricht die beiden, den Pilgern in Jerusalem gezeigten Gefäße, von denen keines etwas mit dem Kelch von Antiochia zu tun habe.

II. Wesen. Die Arbeit von Dr. Eisen erinnert etwas an Wickhoffs „Wiener Genesis“ oder Riegls „Spätromische Kunstindustrie“ insofern, als er eigentlich über antike Kunst handelt und den gegebenen Arbeitsstoff, den Silberkelch vorübergehend ganz in den Hintergrund treten läßt. Wie Wickhoff den römischen Stil nachweisen wollte, Riegl den spätromischen, so Eisen den griechischen und seine Nachwirkungen bis ins 1. Jahrhundert n. Chr. in Syrien und Antiochia. Er geht von diesem Orte aus, beschreibt dann den Kelch bis ins einzelne und beginnt im dritten Teile mit der vergleichenden



Abb. 1. Der Silberkelch von Antiochia. Hauptansicht

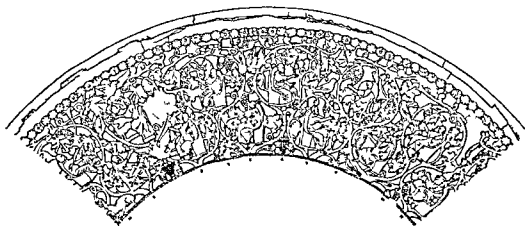


Abb. 2. Der Silberkelch. Die durchbrochene Arbeit aufgerollt

Untersuchung, auf die ich hier etwas näher eingehen möchte, weil sie allein für die Zuweisung an Antiochia und das 1. Jahrhundert n. Chr. in Betracht kommt. Ich ordne diese Belege planmäßig.

1. Eine Untersuchung über Rohstoff und Werk bringt Teil VII. Der innere Silberkessel von roher Arbeit wird getragen von jenem vergoldeten Silberkelch in durchbrochener Arbeit, 19 cm hoch und 15,8 cm weit, der uns in der Hauptsache beschäftigt. Schon aus dieser Zusammensetzung wäre zu schließen, daß der Kessel ein bedeutungsvolles Stück sei. Die Fassung sei nach Parallelen bestimmt, dieses wertvolle Innenstück zu tragen, zu schützen und es durch künstlerisch wertvolle Arbeit in seiner Bedeutung zur Geltung zu bringen. Teil VIII geht auf den Echtheitsbeweis näher ein und führt besonders die Herren an, die den Kelch vor der Reinigung durch André in Paris gesehen haben. Verwandt in der Arbeit seien die Varpeloschale und eine andere in der Gladecollection, beide spätellenistisch, doch nicht jünger als Tiberius. S. 147 weist E. nochmals jeden Zweifel an der Echtheit zurück. Auch ich denke, daß kein Sachverständiger vor dem Urbilde an den Fall der Tiara des Saitaphernes denken wird.

Von meinem Standpunkte habe ich dazu zu sagen, daß schon das Motiv, die Weinranke mit Füllung, in seiner Vereinigung mit der Durchbrucharbeit eine gewisse sachliche Gewähr der Echtheit bietet. Es sind gerade die künstlerischen Werte, die für Antiochia in Betracht kommen. Ich versetze dorthin die dem Kelch am nächsten stehende Elfenbeinarbeit der sog. Maximians-kathedra und die Pfeiler von Acre<sup>2</sup>. Man weiß vielleicht, welche Rolle die Weinranke und Durchbrucharbeit in den zwischen Ost und West schwebenden Fragen spielt.

2. Die gegenständliche Erörterung (Teil IV) zeigt, wie die endgültige Erklärung auf zweimal Christus zustande kam. Ich gebe darauf nicht ein, gebe nur das Ergebnis mit den von Eisen eingeführten Zahlen (Abb. 2) 1. Christus umgeben von 12 Jakobus d. J., 2. Peter, 3. Paul, 4. Judas, außerhalb des Kreises 5. Andreas; dann 8 Christus umgeben von 6. Lukas, 7. Markus, 9. Mattheus, 10. Johannes; dazu außerhalb des Kreises 11. Jakobus d. A. Künstlerisch von besonderer Bedeutung ist die Behandlung der Gestalt.

3. Die Erörterung der Gestalt taucht immer wieder in Dr. Eisens Bearbeitung auf, ob er nun die Gesamtanordnung der Ranken und menschlichen Gestalten oder Einzelheiten bespricht. Vor allem kommt es ihm aber auf die Köpfe an.

Das geistige Gepräge der Köpfe erscheint Eisen mehr griechisch als auf der sonst so verwandten Augustusschale von Boscoreale und der Ara pacis. Man mag sich wie immer zu seinen Schlussfolgerungen stellen und wird in jedem Falle seine feinen Beobachtungen schätzen und dankbar mitzuempfinden suchen. Wie Wickhoff und mehr noch Riegl liebt er die antike Kunst und findet daher warmherzige Worte für das, was er an Schönerm dieser Art sieht. Ich will Eisen nicht folgen in der Bestimmung des geistigen Zusammenhanges der beiden auf dem Kelche dargestellten Kreise, des einen, dem Peter und Paul vorstehen, und des andern, der ihn geistig die Evangelisten erkennen läßt. Ich weiß, welche Mühe wir in dieser Richtung schon an das Abendmahl des Leonardo gewendet haben oder wie groß die Arbeit war, die Justi an die Erklärung der Propheten und Sibyllen der sixtinischen Decke aus der Schrift gewendet hat — ohne zu überzeugen. Jedenfalls glaubt Eisen individuelle Porträts zu sehen in einer Art, wie sie Skopas in die Kunst eingeführt habe und wie sie schon in der Zeit des Augustus wieder verloren gegangen seien. Insofern also wären die griechischen Hände, die den Becher gearbeitet haben, denen der Ara pacis überlegen, weil dort, vom Kaiser angefangen bis zum Bettler bereits ein offizieller Typus herrschend sei. Zwei amerikanische Künstler der Gegenwart, Arthur P. Davies und der bekannte

<sup>2</sup> Oriens christ. II (1902), S. 421 ff.

Hambidge führten Dr Eisen auf Skopas Hambidge meint, wenn er nicht wüßte, es mit einem christlichen Werke zu tun zu haben, würde er nach den Köpfen auf eine Arbeit des vierten vorchristlichen Jahrhunderts schließen. Man übersehe nicht, daß ich ähnlich für die kleinasiatischen Sarkophage, die ich ja auch mit der antiochenischen Ecke zusammenbringe, auf die Nachwirkung der Kunst des Praxiteles geschlossen habe (Journal of hell studies XXVII, 1907). Es ist gar nicht unmöglich, daß man sich an Skopas hielt, wie an anderem Orte und in anderer Zeit in den Jahrhunderten nach Christus an Praxiteles. Eisen spricht die Züge des Gesichtes auf die Art des Skopas hin im einzelnen genau durch. Vielleicht erklärt sich aus solchen Zusammenhängen der Gegensatz des griechisch-jugendlichen Christustypus der in Kleinasien mit langen Locken, in der syro-ägyptischen Ecke aber mit kurzem krausem Haar gegeben wird (vgl. Beilage zur Münch. Allg. Z. vom 19. I. 1903 und Der Türmer IX, 1907).

Auf die Möglichkeit, daß Bildnisse Christi und seiner Nachfolger schon um die Mitte des 1. Jahrhunderts entstanden sein könnten, geht Teil IX ein. Eisen erinnert an Varro und daß die Stellungnahme einzelner Kirchenväter gegen die Bilder längst widerlegt sei. Die lebendige Kunst gehe ganz andere Wege. Eher könne man mit politischen Gründen gegen eine Darstellung des Erlösers rechnen. Wir haben keine glaubwürdige Überlieferung über die Erscheinung Christi, auch die des Johannes Damascenus ist es nicht. Eisen prüft dann die erhaltenen Christusbilder, den Bericht des Eusebius über die Pancasgruppe und ihr Verhältnis zum lateranensischen Sarkophage (vgl. dazu Neu-griechisch-byzantinische Jahrbücher IV, 1923), die Legenden, und kommt zu dem Schlusse, daß Christus als Erwachsener fortwährend anders aufgefaßt werde, einheitlich sei nur die Darstellung als Jüngling wie auf dem Kelche von Antiochia. Die Untersuchung über Apostelbilder führt darauf, daß die neu entdeckten Bilder von Peter und Paul in Viale Manzoni denen des Bechers nahe standen, besonders das des Paulus.

4. Eisen sieht sich die menschlichen Gestalten des Kelches nicht nur auf ihre Typen als christliche Heilige, sondern vor allem als Träger künstlerischer Formen hin an. auf geheime Spiralbogen in Gesicht und Körper, den Wert der Linie, die griechische oder dynamische Symmetrie und auf die Kunst des Skopas. Er findet in den Köpfen in Haltung und Bewegung ausdrucksvollen Geistesadel verbunden mit dem für die altgriechische Kunst besonders kennzeichnenden Zug des vollen Einatmens. Die Amerikaner haben seit Goodyears Beobachtungen der Verfeinerungen in der Baukunst eine besondere Neigung solchen rein künstlerischen Zügen nachzugehen, Hambidge hat mit seinen Studien über die Verhältnisse in der griechischen Form neuerdings in dieser Richtung Schule gemacht. Eisen geht zum Teil eigene Wege.

Angeregt durch die Beobachtung von Mrs. Gannev, die die sitzenden Gestalten radierte, findet er besonders in den Köpfen — mit Ausnahme der beiden Mittelgestalten —, wenn man sie rein in Seitenansicht betrachtet, Spirallinien, die in vergrößerten Einzelaufnahmen nach dem Urbild auch im Lichtbilde nachgeprüft werden können. Eisen verbindet die eigenen Beobachtungen mit solchen, die den „Spiralismus“ als einen Grundzug im Bau von Pflanzen und Tieren festgestellt haben wollen (Lebenslinien und Phylotaxis). Die geheimen Linien werden in jedem einzelnen Kopfe genau beschrieben (Abb. 4) und der Linienwert ganz allgemein erörtert, ohne daß der Norden und sein Durchbrechen im Griechischen erwähnt erscheint. Ebenso wenig daß dieser Zug auch sichtbar (nicht geheim) im Ostarchischen auftritt. So steht neben dem geheimen Linienaufbau der Köpfe der greifbare Linien Schwung der Ranken.

Auch die von Jay Hambidge in seinem Werke „Dynamic System of Symmetry“ gefundenen, bis zum 4. Jahrhundert in der griechischen Kunst herrschenden Regeln des Aufbaues, die erst mit dem Untergange Pompejis ganz verschwanden, verwendet Eisen zum zeitlichen Ansatz des Kelches. Weil sie an ihm vorhanden sind, kann er

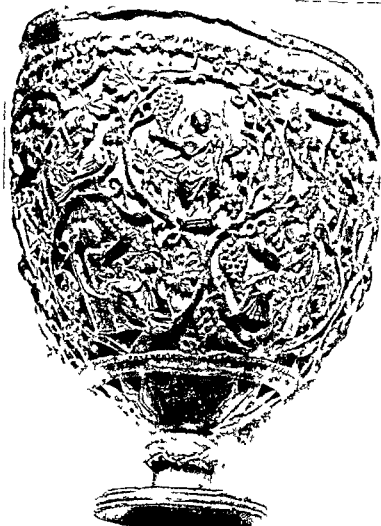


Abb 3 Der Silberkelch Rückansicht

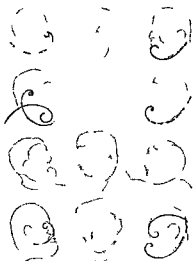


Abb 4 Gekennzeichnete Spiralen

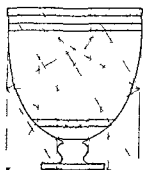


Abb 5 Die Maßverhältnisse



nicht jünger sein als das 1. Jahrhundert. Genaue Maßangaben und Untersuchungen von Edward B. Edwards führen näher in die Frage ein. Jede Wagrechte, jeder Kreis, in dem ein Sitzender untergebracht ist, sogar jeder Vogel, Korb u. dgl. im Rankengeschlinge habe danach seinen fest vorgeschriebenen Platz. (Abb. 5.) Zu der dynamischen Symmetrie gesellt sich ein Aufbau nach dem "Deflected Diagram", wie es Eisen nennt, wobei die Wag- und Lotrechten in ein Verhältnis gesetzt sind, niemals die Diagonale, die nur in der Dynamik den Ausschlag gebe. Auch dafür werden wieder genaue Angaben gemacht. Soweit die Erscheinung.

Eisen geht nun über auf die Bedeutung und zunächst auf seine Deutung, daß in beiden Versammlungen Christus die Mitte einnehme. Ausgehend von der Dreiteilung der gegenständlichen Einführung durch Wickhoff hält er sich enger an die Augustusschale von Boscoreale, wo Augustus wie Christus auf unserem Kelche zweimal gegeben ist, einmal jung und einmal im Vollbesitze der Macht. Die Verwandtschaft der Auffassung sei so groß, daß beide Werke gleichzeitig oder durch einen Künstler der gleichen Schule ausgeführt sein mußten. Nach Eisen ist es nicht eine alexandrinische, sondern eine neo-griechische, die ebensogut in Syrien gearbeitet haben könne. Wie er in der Deutung keine Wahl läßt bezüglich Christus, so auch bezüglich des Künstlers: dieser müsse ein Grieche gewesen sein.

Der Beweis scheint ihm erbracht dadurch, daß Petrus rechts von Christus dargestellt ist, das sei nach Frothinghams Nachweis im *Archaeol. Journal of America* XXI, 1917 die griechisch-byzantinische Ehrenseite, während die römische rechts von Christus sei. Diesem Vorrang entsprechend, seien auch die bedeutenderen Gestalten unten angeordnet, die oberen erschienen nach der damaligen Art des künstlerischen Sehens entfernter. Nur ein Grieche, nie ein römischer Kopist, habe so entschieden alle überlieferten Regeln der Blütezeit in seiner Kunst zur Tat werden lassen können. Er kenne die syrisch-orientalische Art besser sogar als die Werkstätten der attischen Gefäße und verwende graeco-syrische Tier- und Pflanzensinnbilder der apostolischen Zeit. Eisen ist so überzeugt vom Zusammenhang des inneren Kessels mit Christus, daß er bei der Frage nach dem Entstehungsort meint, da er unvollendet sei, müsse der innere Kessel irgendwo in der Umgebung Jerusalems gefertigt sein, da, wo Christus und die Apostel lehrten. Die äußere Fassung könne dagegen anderswo gemacht sein, aber wohl in Syrien, weil die Form der Geizerschale und syrischen Gläsern entspreche, wie übrigens auch die Boscorealegefäße, der äußere Kelch könne daher ganz gut in Antiochia entstanden sein.

Eisen betont schließlich nochmals die griechische Art der Kelchkunst, er findet den entscheidenden Beweis im Kennzeichen des „*lift of inhalation*“. Tänzer zuerst hätten in der griechischen Kunst das bewußte Einatmen beobachtet. Leben heiße atmen. Vom Standpunkt meiner „Krisis der Geisteswissenschaften“ S. 104 aus handelt es sich deutlich um die Darstellung der inneren Gestalt. Die Brust als Kraftmitte aller Gemütsbewegung wurde zum eigentlichen Ausdrucksmittel. Der große schwedische Dichter und Gymnast Ling habe die Bedeutung der Brust wieder erkannt, erst jetzt kam seine Einsicht bei einigen Tänzern wieder zur Anerkennung, die Isadora Duncans Anstoß weiterbildeten. Diese Bewegung, von der Bildenden Kunst der Gegenwart aufgenommen, werde zu einer bedeutungsvollen Renaissance führen. Dazu sei nur bemerkt, daß ich diese Anregung zwar für ganz fruchtbar halte, aber die Hauptsache nicht in der inneren Gestalt, sondern darin suche, daß wir auch in der Bildenden Kunst große Menschen erwarten, die einen seelischen Gehalt anschaulich zu gestalten haben, dann wird ihnen auch die Beachtung der Kraft des Atmens Hilfe sein — vorausgesetzt, daß sie überhaupt darstellen. Eisen verwendet nun auch diesen Zug im geschichtlichen Sinne, indem er sagt, die römische und mittelalterliche Kunst kenne „*lift of inhalation*“ nicht

Da dieser Zug aber auf dem Becher vorkomme, sei dieser in einer Zeit entstanden, in der das griechische Atmen in der Kunst noch bekannt gewesen sei, also spätestens im 1. Jahrhundert n. Chr. Die nähere Untersuchung der Darstellung des Einatmens durch die Brust ist wieder im Verein mit Arthur B. Davies, diesmal besonders ausführlich, durchgeführt. Das Motiv wird durch die gesamte Kunst geschichtlich verfolgt und schließlich der Kelch als dadurch zu mystischer Wirkung „wie frei in der Luft schwebend“ hingestellt. Er sei das letzte Kunstwerk römischer Zeit, das diesen Wert zeige, nach dem ersten Jahrhundert habe erst Piero della Francesca ihn wieder gefunden. Zum Schlusse bespricht Wilford S. Conroy nochmals Formprobleme und wiederholt, daß der Künstler Christus und die Apostel oder Bildnisse von ihnen gekannt haben dürfte.

5 Inhaltlich ist wohl nicht mehr zu sagen, als daß der Künstler möglicherweise, meint Eisen, tief bewegt durch die Verehrung für den mit der Passion Christi in Verbindung stehenden Innenkessel in jahrelanger Arbeit sein Bestes geleistet habe. Wenn die europäische Forschung sich erst einmal mit dem keineswegs archaischen, viel mehr rein künstlerischen Grundzuge der Amerikaner, Werke der Bildenden Kunst zu betrachten, ernstlich auseinandergesetzt haben wird, dann dürfte der Augenblick gekommen sein, die Schlußfolgerung Eisens, die einen Griechen als Urheber verlangt, im einzelnen nachzuprüfen. Ich werde demnächst auf den Becher nach meiner Art, d. h. von der späteren Zeit her rückschließend und vergleichend eingehen und zeigen, daß wenn man ihn mit Meschatta, der Berliner Pyxis und der Maximians Kathedra vergleicht, vieles von dem, was Eisen hier gläubig nachzuweisen sucht, mit gewissen Einschränkungen auch von meiner Seite zu Recht bestehen bleibt. Freilich gar so außergewöhnlich hoch ist die Kunst des Bechers nicht, vielmehr war sein Schöpfer — das ist zugleich der beste Echtheitsbeweis — der älteste und beste griechische Vertreter in der Reihe von Bildnern, die unmittelbar zum Vergleiche herangezogen werden können.

Eisen hat keine Mühe gescheut, seinen Schluß auf die Zeit der Entstehung, die er im Auge hat, unausweichlich und zwingend zu machen. Zweifellos haben die Überlegungen, von denen er ausgeht, einen starken Anstoß von der Gegenwartskunst in Amerika erhalten und werden dort auch nachwirken. Man kann die amerikanischen Künstler dazu nur beglückwünschen. Wir haben es hier ausschließlich mit der wissenschaftlichen Forschung zu tun. In dieser Richtung wird Eisens Anregung hoffentlich die Wesenswissenschaft herausfordern, sich mit den aufgeworfenen Wertfragen zu beschäftigen. Eisen selbst aber stellt seine Ergebnisse bereits in den Dienst der Geschichte, d. h. der Entwicklungsforschung und hier entsteht die Frage, ob er darin überzeugend im wissenschaftlichen Sinne wirkt.

III Entwicklung. Ich möchte hier in einer kurzen Anzeige des neuesten amerikanischen Standardwerkes auf unserem Fachgebiete nicht in eine planmäßige Erörterung von Entwicklungsfragen, zu denen der „Kelch von Antiochia“ Anlaß gibt, eintreten. Darüber ist ein eigenes Buch in Vorbereitung. Hier sei nur, wie schon im Titel angekündigt, in aller Kürze auf die Frage des zeitlichen Ansatzes, also eigentlich mehr auf eine Beschauerfrage eingegangen. Ob wir den Kelch nahe an die Zeit Christi heranrücken, ihn spätrömisch oder byzantinisch machen, der Kelch selbst schweigt dazu. Eine rein wissenschaftliche Behandlung der Frage darf, indem sie Lage, Boden und Blut erörtert, nicht nur die eine, griechisch-römische Möglichkeit beachten, sondern muß weiter ausgreifen und besonders der Flächenfüllung durch die Ranke folgend ganz Vorderasien für die Entstehungsmöglichkeiten heranziehen. Sie wird überdies aus den Deutungsversuchen zurückschließen auf gewisse Willenskräfte, die in die altchristliche Kunst eingreifen. Mein Ursprungsbuch deutet dafür Wege genug an, insbesondere auch bezüglich der reinen Bewegungserscheinungen, die bei der Durch-

dringung der mannigfaltigen vorderasiatischen geistigen Zustände und im zeitlichen Verlaufe begründet sind. Für das Grundsätzliche dieser Art zu sehen verweise ich auf meine „Krisis der Geisteswissenschaften“.

Es kommt jetzt immer häufiger vor, daß die Ansichten über den Zeitansatz von Denkmälern zwischen Altertum und Mittelalter bis zu einem halben Jahrtausend auseinandergehen. Dieses dem Laien geradezu lächerlich und als ein sicherer Beweis einer stümperhaften Arbeitsweise der Archäologie und Kunstgeschichte erscheinende Anzeichen bedarf nachgerade einer planmäßigen Aufklärung, wollen wir nicht vor aller Welt eingestehen, daß uns mehr an unserm Standpunkt als an der Wahrheit liegt. Worauf ist also ein derart unbegreiflicher Gegensatz zurückzuführen und wie wäre er zu beheben? Ich führe zunächst einige Denkmäler vor, in denen unsere Meinungen auffallend stark auseinandergehen.

Da steht obenan die berühmte Mischattafassade im Kaiser Friedrich Museum, von der oben S. 7 die Rede war. Man gibt sie in Berlin für ein islamisches Denkmal aus, also frühestens aus dem 7. Jahrhundert stammend, während ich sie heute eher in das zweite als in ein späteres Jahrhundert setzen möchte\*. An zweiter Stelle steht die sog. Maximians Kathedra in Ravenna, ein Elfenbeinthron, bei dessen zeitlichem Ansatz man sich durch ein Monogramm leiten läßt, das aber möglicherweise erst sehr viel später auf den Thron gekommen, der Thron selbst daher sehr viel älter sein kann. In diese Reihe gehört dann vor allem auch die Holztür von S. Sabina und eine ganze Reihe von Holz- und Bemschnitzereien, die ich in meinem Teil „Koptische Kunst“ des Catalogue général du Musée du Caire und der Arbeit über „Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria“ zusammengestellt habe. In allen den genannten Denkmälern handelt es sich um die gleichzeitige Verwendung von Weimranke und Durchbrucharbeit. Ich glaube, ginge es an, würde man versuchen, auch sie für unecht zu erklären. Vor allem aber schiebt man auch sie örtlich und zeitlich herum, wie man es mit dem Kelch von Antiochia tut, bzw. örtlich täte, wenn Zweifel an dem Fundort erhoben würden.

Die Gründe gegen eine Entstehung im 3.—4. Jahrhundert — manche gehen sogar bis in das 5.—6. Jahrhundert — faßt Eisen Seite 146 f. zusammen, indem er vor allem die für die Spätzeit geltend gemachte übergroße Häufung von Symbolen ablehnt. Die Körbe, der Adler, der Stern und Wein seien in der Bibel begründet. Dem Einwurf, daß die Gestalten des Kelches, der Berliner Pyxis nahe kämen, daher wie diese ins 4. Jahrhundert gesetzt werden müßten, begegnet er mit mir, indem er die Pyxis mit der Augustusschale von Boscoreale vergleicht und sie mit dieser zusammen dem ersten Jahrhunderte zuweist, freilich ohne daß beide die griechischen Züge des Kelches an sich tragen.

Ein Grund Eisens für die frühe Datierung ist, wenn man die entscheidende künstlerische Beweisführung nicht kennt, peinlich. Er glaubt, daß die 57 Rosetten des oberen Randes der durchbrochenen Lassung das Jahr gäben, es handle sich nur darum, ob die Christen von der Geburt, der Kreuzigung oder sonst einem Ereignis an gezählt hätten. Eisen entscheidet sich — er stellt die Entstehungsmöglichkeit der vier Evangelien in den Vordergrund und rechnet besonders auch mit der von Lamberton nachgewiesenen Tatsache, daß die dem Ende des ersten Jahrhunderts angehörenden Malereien der römischen Katakomben bereits das Johannesevangelium kennen — für das Jahr 61, indem er das erreichte 12. Lebensjahr Christi als Anfang der Zählung nimmt.

Muß man denn wirklich zu solchen außerlichen und offenbar eher rein zufälligen

\* Hier sei wie gesagt lediglich die Frage, die der Untertitel enthält, Römischer und vorderasiatischer Zeitansatz altchristlicher Denkmäler, besprochen.

Möglichkeiten, die Zeit der Entstehung zu bestimmen, greifen? Freilich Eisen ver gewaltigt die Tatsachen durchaus nicht mehr als es bisher andere, aber in dem von vornherein mehr der Zustimmung gewissen römischen Sinne etwa (Wilpert oder Sybel) getan haben. Ich glaube, wir verzichten besser auf diesen mehr als zweifelhaften Beleg und halten uns ausschließlich an die schon in der Wesensuntersuchung mit geteilten fachmännischen Gründe des frühen Ansatzes und besprechen hier nur die Neigung der einen, die genannten Denkmäler spät, und die Neigung der andern, sie früh anzusetzen.

Die eine Neigung ist die, den Osten überhaupt unbeachtet zu lassen und glauben zu machen, daß die auf dem römischen Boden üblichen Zeitansätze wie selbstverständlich auch für den Osten gelten. In Wirklichkeit gibt es gar keinen Kunstmittel punkt, der in allem und jedem so unselbständig wäre wie gerade Rom. Es war schon durch die griechische Kunst völlig zum Entgleisen gebracht worden und wurde in der Kaiserzeit erst recht zu einem Schwamm, der die künstlerischen Werte von überall nimmt, wenn sie nur für die Zwecke der Aufmachung Roms brauchbar und wirkungsvoll sind. Man kann daher geradezu als Gesetz aufstellen, daß die künstlerischen Werte, die in Rom auftreten, in ihren Ursprungsgebieten womöglich Jahrhunderte alter sind, besonders dann, wenn sie nicht unmittelbar, sondern im Wege hellenistischer Höfe übernommen wurden. Das gilt natürlich in erster Linie für die Weinranken und Durchbruchgruppe, weil diese ihren Weg von Iran nach Rom nimmt, also vom fernsten Punkte der damaligen Kulturwelt allmählich bis zur Mitte vordringt. Wenn nun jemand die Dinge von diesem Mittelpunkt aus ansieht, dann muß er alle Denkmäler, die eine Zeit voraus nach dem Osten liegen, zu spät ansetzen.

Die zweite Neigung ist die, die Nachwirkung der antiken Kunst im Osten möglichst lang anhaltend darzustellen. In Wirklichkeit dauert der durch den Willen erobernder oder durch Gewalt herrschender Machtüber im Osten entfaltete Hellenismus nicht länger als bis spätestens zur Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr., dann haben ihn die aus Lage, Boden und Blut stammenden Kräfte beiseite gedrückt, wobei Umstürzbewegungen und zeitlicher Ablauf mehr oder weniger stark nachhelfen. Welche Mittel angewendet werden müssen, um z. B. die Mschattafassade in islamische Zeit herabrücken zu können, habe ich im Repertorium f. Kunstwiss. XLII unter dem Titel „Persischer Hellenismus in christlicher Zierkunst“ besprochen.

Schließlich haben in diesen Dingen auch noch die Händler und Sammler einen größeren Einfluß, als der Laie und mancher Gelehrte ahnt. Ihnen liegt natürlich daran, einzig wertvolle und alte Stücke in Händen zu haben. Da werden sie nun entweder selbst zu Geschichtsschreibern oder lassen sich von willfährigen „Fachmännern“ Schriften verfassen, die das Blaue vom Hummel herunter lägen. In diese Gesellschaft gehört nun gewiß nicht Dr. Eisen — um das hier ausdrücklich zu sagen —, obwohl er in engerer Verbindung mit den Besitzern der Kunsthandlung Kouchakji frères steht, die den Kelch im Safe eines Bankkellers der Fifth Avenue verwahren. Dr. Eisen ist der Fröhner von Newyork, er sitzt, über 70 Jahre alt, in einer engen Klausur, inmitten von Sammlungen und Büchern, ganz der wissenschaftlichen Arbeit hingegeben. Daß er auch nur im entferntesten die Absicht haben könnte, irrezuführen und gegen besseres Wissen den Kelch als echt und sehr alt hinstellen, werden die, die Eisens bisherige Arbeiten und ihn persönlich kennen, als ausgeschlossen zugeben. Es ist sehr einfach, die durch brochene Fassung als ein Werk Andrés in Paris und Dr. Eisen als Schützer einer Fälschung hinstellen. So viel ich weiß, hat niemand von den europäischen Kollegen die Echtheit des Stückes angezweifelt. Mir selbst ist vor dem Original nicht die Spur eines Zweifels aufgestiegen, obwohl das Leben mich doch öfter gerade mit dieser Gattung von Kunstwerken des Orients zusammenbrachte und ich in mancher brieflichen

Auseinandersetzung mit Furtwängler seit dem Fall der sog Tiara des Saitaphernes gerade auf Fälschungen achten gelernt habe

Ich meine also, wir dürfen ruhig damit rechnen, erstens daß der Kelch echt ist, zweitens daß man ihn vom römischen und byzantinischen Standpunkt aus für zu jung hält. Was nun die Neigung anbelangt, die altchristlichen Denkmäler zu alt anzusetzen, so darf vielleicht gerade der Eisensche Versuch als besonders kennzeichnend angesehen werden. Ich selbst stehe ja seit Jahren in dem Rufe, daß ich die vorderasiatischen Denkmäler christlicher Kunst viel zu hoch in die Jahrhunderte nach Christus ansetze. Ernstlich nachgeprüft hat die Frage als Ganzes noch niemand, sie ist den meisten durch meine hartnäckigen Gegner in der Mschattafrage, Herzfeld und Guyer, verkehrt worden. Mir auch, muß ich sagen, ich weiß, daß ich mich lediglich als Werkzeug von den Denkmälern leiten lasse und das Neue daran nur ist, daß ich eben unerschrocken die Wahrheit ausspreche. Ähnlich jetzt auch Dr Eise. Es ist begreiflich, daß ihm die noch immer in den von Rom aus festgelegten Geleisen arbeitende christliche Archäologie mit allem möglichen Mißtrauen begegnet, statt ihm für seine ehrlichen Bemühungen zu danken.

Wie ich selbst über den ganz frühen zeitlichen Ansatz denke? Wenn es möglich war, den römischen Archäologen und Vertretern der christlichen Antike — sie werden sich ja hoffentlich jetzt auch mit dem Kelche von Antiochia und seiner Deutung als christliches Denkmal beschäftigen — den frühen Ansatz einzelner Malereien in den katakomben Roms zu glauben, dann besteht nicht der geringste Anstand, ein vorderasiatisches Kunstwerk erst recht dem ersten Jahrhundert zuzuweisen. Ich komme auf diese Fragen in größerem Zusammenhange zurück. Vorläufig sei nur an den Kunstkreis erinnert, der mit Salihje (Syria 1922/23) und Mschatta bis an die Grenzen der griechisch-römischen Welt vorstößt.

IV. Boschauer. Allen diesen Dingen stehen die Durchschnittskunsthistoriker Deutschlands vorläufig völlig verständnislos gegenüber, ja einzelne benutzen die fernlegendste Gelegenheit, um tüchtige Aufklärungsarbeit herabzusetzen. Ein besonders deutlicher Fall dieser Art liegt zur Zeit im ersten Bande des Jahrbuches für Kunstwissenschaft vor, worin der Herausgeber, Gall, das Buch von H. Glück „Die christliche Kunst des Ostens“, 1923 in der Folge „Die Kunst des Ostens“ erschienen, von jener hohen Warte westeuropäischer Herrenmeinung niederzutreten sucht, die ich schon „Krisis der Geisteswissenschaften“ S. 14f. geißelte. Dazu ein Zweites. Ich hätte gern am ersten Bande des Jahrbuchs für Kunstwissenschaft mitgearbeitet, doch fand sich kein Platz mehr für mich. Und als ich dann für den zweiten Band um Aufnahme bat, erhielt ich (12./I. 24) vom Verlage die Antwort, daß auch dieser Band bereits mit Beiträgen voll besetzt sei. „Wir fürchten daher sehr, daß Herr Dr. Gall zur Zeit von der Erwerbung weiterer Beiträge wohl oder übel Abstand nehmen muß.“ Vielleicht gibt es doch draußen im Reiche — ich beurteile die Dinge von Wien aus — einige Köpfe, die in diesem Vorgehen gegen Glück und mich deutliche Kennzeichen jener bewußten Aussperrung sehen, wie ich sie in zwei Aufsätzen der Acta Academiae Aboensis (Humaniora III und IV) 1922 und 1923 an zwei greifbaren Fällen (C. H. Becker und A. van Schellema) vorzuführen suchte.

# FRAGMENTE EINES ÄLTEREN PERSISCHEN WIRKTEPPICHES

Mit einer farbigen Tafel als Titelbild

Von ERNST DIEZ

Im Herbst 1912 fand ich im Depot alterer persischer Textilien eines jüdischen Händlers in Teheran die hier vorgelegten Fragmente eines alten gewirkten Teppichs. Es sind dies eine 8 cm breite Bordüre, die in ihrer ursprünglichen rechteckigen Rahmenform mit 156 cm Länge und 107 cm Breite erhalten, somit einwandfrei als Teppichbordüre gekennzeichnet ist und ein aus mehreren vertikal und horizontal laufenden 8,5 cm breiten Streifen gleicher Art zusammengenähtes Fragment von 43×80 cm Umfang, deren reihenmäßig fortlaufendes Muster ebenso wie eine Ecke der Bordüre die Tafel wiedergibt. Die Übereinstimmung beider Fragmente in Material, Technik und Farbe macht es mir trotz der verschiedenartigen Ornamentik sehr wahrscheinlich, daß beide Stücke zusammengehören und ursprünglich ein Ganzes bildeten. Aus dem wahrscheinlich zum Teil sehr defekt gewordenen Wirkteppich wurden wohl die besten Stücke streifenweise herausgeschnitten und ihres Alters wegen nochmals zu einem Stücke zusammengenäht; ebenso wurde die noch gut erhaltene schöne Bordüre als Ganzes abgetrennt und so vom Untergang gerettet. Solche Konservierungsarbeiten aus rein antiquarischem Interesse sind dem echten Orientalen im Grunde fremd, weder Perser noch Türken interessierten sich dafür, sie blieben schon mehr westlich orientierten Armeniern und Juden vorbehalten, daher haben sich so leicht verderbliche Wirkereien aus alter Zeit nicht erhalten.

Durch die Bordüre, die, am Boden aufgelegt, die einstige Teppichform wiedergibt, ist seine Größe festgelegt. Durch diese wiederum ist seine Einordnung in eine bestimmte Kategorie persischer Wirkteppiche gegeben, die heute noch in Täbriz, Teheran u. a. O. erzeugt werden und in Persien als Sedschadé bekannt sind. Es sind Wirkteppiche, die sich von den Kilims durch Ornamentik, Farbe und Form sehr unterscheiden und mit diesen außer der Wirktechnik gar nichts gemeinsam haben und ganz verschiedenen Ursprungs sind. Während die Kilims nur rein geometrische Muster haben und große unbemusterte Flächen bevorzugen, in beliebiger Größe gemacht werden und keine Bordüren haben, ist der Sedschadé ein Teppich von begrenztem Ausmaße, das 130 cm Breite und 180 cm Länge selten übersteigt, und dessen untere Grenze etwa 100×140 cm ist. Er ist ausnahmslos mit Kleinfiguren, bis zur Unkenntlichkeit entstellten, geometrisierten Tier- und Pflanzenmustern dicht gefüllt, hat zumeist ein rautenförmiges, zweites Innenfeld mit andersfarbigem Grunde im Zentrum und ist stets mit einer mehrstreifigen Bordüre gerahmt. Die Benennung dieser Teppiche erklärt sich aus ihrer bevorzugten Verwendung als Gebetsteppiche auf Reisen oder, in Ermangelung eines geknüpften, auch zu Hause.<sup>1</sup> Natürlich werden sie auch zu profanen Zwecken als Bodenbelag benutzt. In diese Gruppe gehört unser Fragment. Das Füllmuster sowohl wie die Bordüre sind Vorläufer der heutigen entsprechenden Teile, aber eben weit zurückliegende Vorläufer, Ur-ahnen, die ein ganz anderes Antlitz zeigen als die heutigen Spätlinge, und die doch eine hochbedeutsame Vermittlungsrolle zur Rekonstruktion einer alten sakralen Teppichkategorie spielen dürfen.

Das Material ist Baumwolle, die Technik die übliche Gobelinwirkerei. Die aus Baumwollfasern gedrehten Kettenfäden sind in Abständen von nicht ganz 2 mm nebeneinander gesetzt, so daß 6 Kettenfäden auf 1 cm Breite kommen. Die Kette war also sehr dicht gespannt. Die Schußfäden umfassen gegenständig die Kette nach dem gewöhnlichen Wirkschema. Es läuft also der erste Schußfaden über Kettenfäden a, unter b, über a u. s. f.,

<sup>1</sup> Sedschadé arabisch Gebetsteppich vgl. auch J. Karabacek Die persische Nadelmalerei Susandschird S. 33. Anm.

der nächste Schußfaden unter Kettenfaden a, über b, unter a u s f. Die Pressung der Schußfaden ist möglichst dicht, so daß das Gewebe sehr fest und haltbar wurde. Die Muster sind ebenfalls in der üblichen Weise durch fortschreitende Verzahnung mit dem nächsten Kettenfaden eingewirkt, so daß bei Durchsicht die Lücken von einer Verzahnung bis zur nächsten sichtbar werden. Dieser technische Zwang übte nun auch einen Zwang auf die Führung des Musters aus, das bei der Umbrechung von der Querführung über die Kette zur vertikalen Führung in der Richtung der Kette selbst, sich der veränderten technischen Gegebenheit fügen und seine bisherigen Horizontalstreifen des Wellenbandes, die jetzt parallel mit der Kette gelaufen wären, zugunsten eines Zickzackbandes aufgeben mußte. Denn Vertikalstreifen parallel mit der Kette sind ohne Verzahnung unmöglich, verloren aber durch die nötigen Verzahnungen ihren ungebrochenen ungehemmten Lauf und würden unschön wirken, was man vermeiden wollte. Die Verzahnungen wurden nur im Schräglauf geduldet, dem sie ein gewisses Tempo verleihen, wogegen die orthogonalen Streifen glatt und ruhig, nicht zitterig wirken durften. Wir finden daher in den beiden Langseiten unserer Bordüren keine Vertikalstreifen, sondern nur horizontal geführte Stengelsätze der Blüten. Aus diesem Zwang erklärt sich ferner die Änderung der beiden Ränder, die das blaue Feld säumen. Diese Ränder konnten an den Schmalseitenbordüren als quer über die Kette laufend glatt ohne Verzahnung geführt werden, während sie an den Langseiten verzahnt werden mußten. Man machte daher aus der Not eine Tugend und führte die notwendige Verzahnung ornamental in Form eines wirklichen Zahnbandes durch. (Auf der Tafel gibt der vertikale Ast die Schmalseite wieder.)

kehren wir nun nochmals zum Material zurück! Das auffallendste Ereignis dieser Teppichfragmente ist, abgesehen von der Farbgebung und Ornamentik, die Einwirkung von Metallfaden. Der verwendete Metallfaden besteht aus einem Baumwollkernfaden, um den kupferlamellen gewickelt sind. Ihre Verwendung ist nicht auf ein bestimmtes Motiv beschränkt, meistens aber dienen sie zur Bildung des Blumenkelches. Der Gebrauch von Metallfaden in beiden Fragmenten liefert uns den wichtigen Beweis, daß solche Fäden nicht nur für Knüpfteppiche, sondern auch für Wirkteppiche verwendet wurden, und zwar nicht nur für besondere Prachtstücke, wofür der in der Sammlung Figdor befindliche gewirkte Teppich ein Beispiel ist\*, sondern auch für einfachere Stücke.

Der eben herangezogene Figdorsche Wirkteppich mit Tierfiguren nun, der aus dem 16 bis 17 Jahrhundert stammt, ist ein wichtiges Vergleichsstück für unsere Fragmente. Da er aus Seidenfäden gewirkt ist, ist er noch feiner und dünner in der Textur. Als ein Werk der Hofkunst ist er in der Zeichnung naturnahe, weist dagegen die gleichen Farben auf, deren Besprechung zunächst notwendig ist. Beide Bordüren haben das gleiche Blau, das am Figdor-teppich nur etwas tiefer erscheint, und ebenso sind die warmen gelben und braunen Fäden beiderseits verwendet. Diese Farben nun beweisen für unsere Fragmente ebenfalls ihre exzeptionelle Stellung als Reste einer alten, völlig verschwundenen Farbgebung. Sie kommen auf neueren Teppichen nie vor, waren aber auch für die alten Kilmis die gebräuchlichen, wie ich aus einem überraschend schönen Stück dieser Teppichsorte aus dem 17 bis 18 Jahrhundert, das sich im Besitze des Mr Friel in Dublin befindet, konstatieren konnte.

Unsere Fragmente zeigen folgende sieben Farben: azurblau, weiß, goldgelb, erdfarbig (hellbraun, sandelfarbig), grün, schwarz und rot. Dazu kommt der Metallfadeneinschlag, der nicht zu den Farben gezählt werden kann. Die quantitative Verwendung der Farben ist naturgemäß verschieden, jedoch vielleicht nicht ohne Bedeutung. In der Bordüre ist der Grund azurblau, das Blau herrscht also vor. Den zweiten Rang nimmt Weiß als

\* Bode-Kühnel Vorderasiatische Knüpfteppiche III Aufl. Abb 47

Rankenstulfarbe ein, den dritten Gelb, den vierten die Erdfarbe, den fünften das Grün, den sechsten das Schwarz, den siebenten endlich das Rot, das nur an drei Stellen schembar zufällig hineingewirkt ist. Die schwarzen, erdfarbenen und grünen Fäden sind im Gegensatz zu den übrigen stark angedrehten zwinng dünn, wie in den modernen Seidschadé Wirkteppichen. Der Metallfaden wäre quantitativ etwa dem Grün gleichzusetzen.

Das Innenfeld des Teppichs hatte goldgelben Grund, während sein Muster abwechselnd vorwiegend in blau, weiß, braun und schwarz mit nur geringen Einschlägen von rot und grün hergestellt ist und durch gleichmäßig durchgeführten Metallfedeneinschlag seinen Glanz bekommt.

Die Farben des Teppichs stellen somit ein heftkâr, ein Siebenwerk vor. Sie sind nicht zufällig, sondern mit Absicht ausgewählt, denn die sieben Farben entsprechen den persischen, übrigens von den Babyloniern übernommenen Farben der sieben alten astrologischen Planeten. Diese sieben Planetenfarben sind nach dem persischen Werk Dabistân folgende<sup>3</sup>

schwarz	Saturn,
erdfarbig	Jupiter,
rot	Mars,
gelb	Sonne,
weiß	Venus,
blau	Merkur,
grün	Mond

Die Übereinstimmung mit den Farben unseres Stückes ist also eine vollständige. So erklärt sich aber auch der Ursprung des persischen heftkâr, das ursprünglich die Planetenfarben verwendete, bis man sich später, als die astrologische Tradition verblaßt war, mit sieben beliebigen Farben abfand. Daher fand auch Karabaček auf dem Graffschen Gebetsteppich, der ihm zu seiner tiefeschürfenden, philologisch wertvollen Schrift *Susandschird* begeisterte, der jedoch nicht wie er glaubte, aus dem 14., sondern, wie schon A. Ruehl auf Grund eines Gegenstückes vermutete<sup>4</sup>, aus dem 19. Jahrhundert stammt, die sieben Planetenfarben nicht vor und suchte das ihm aus der Literatur bekannte heftkâr durch Abzählung der Farbtöne (zwei blau und zwei grün, während weiß und erdfarben fehlt) zu rekonstruieren<sup>5</sup>.

Es gab also nicht nur einen siebenstufigen und -farbigen Turm von Babel und von Borsippa, die siebenfarbigen Stadtmauern von Ekbatana, die Planetentempel der Ssabier in Harran in den sieben Farben und siebenfarbige Paläste der Kosroën, sondern auch siebenfarbige Teppiche. Auch diese Gebrauchs- und Schmuckstücke waren kosmische Symbolträger, und es erscheint mir nach dieser Feststellung sehr wahrscheinlich, daß diese heiligen Farben für alle alten persischen Teppiche einen unumgänglichen Kanon bildeten, und daß wir damit einen Anhaltspunkt für die Farbengebung der verschollenen alten Teppiche, die doch schon in Sasanidischer Zeit eine große Rolle spielten, gewonnen haben. Auf diese westasiatische Siebenzahl stieß aber nun von Zentralasien her eine andere, nämlich die wu sze (五色), die fünf Farben der Chinesen ts'ing (靑) blau grün, hoang (黃) gelb, tschi (赤) rot, pek (白) weiß, hei (黑) schwarz. Da nun

<sup>3</sup> Vgl. A. Jeremias, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, Hinrichs, Leipzig 1913 S. 86. Die gleichen Farben hatten u. a. nach der Beschreibung des Nizami die sieben den Planeten geweihten Teile eines Palastes des Sasanidenkönigs Bahram Gûr.

<sup>4</sup> A. Ruehl, *Altorientalische Teppiche*, S. 108.

<sup>5</sup> J. Karabaček, *Die persische Nadelmalerei Susandschird* S. 38. solche falsche Datierungen von Teppichen passierten vor 3—4 Jahrzehnten, da die Teppichforschung noch in den Anfängen lag, öfters wie auch Ruehls Armenischer Teppich vom Jahre 1220 zeigt der nicht älter als 17. Jh. sein kann.



die Heimat des Knüpfteppichs, wie man heute auf Grund alter Funde und anderer Indizien wohl mit Recht annimmt, Zentralasien war, bildeten diese fünf Farben im zentralasiatischen Knüpfteppich seit jeher die kanonische Farbengebung, wie u a die von M A Stein am Lop Nor im Tarimbecken gefundenen Fragmente eines Knüpfteppichs beweisen, die die Farben Braun (Schwarz), Weiß, Rot, Gelb und Hellblau zeigen\*. Ein zweites von Le Coq in Qyzyl bei Kutscha gefundenes Fragment eines Knüpfteppichs zeigt wiederum die Farben Gelb, Rot und Schwarzbraun<sup>7</sup>. Der chinesische Teppich ist diesen wenigen Farben oder einer Auswahl von ihnen bis heute treu geblieben. Auch der moderne Samarkandteppich bevorzugt sie und unterscheidet sich daher wesentlich vom bunten Perserteppich. Zweifellos hat nun der zentralasiatische Knüpfteppich, als er mit den Steppenvölkern in der früh islamischen Zeit in Westasien Verbreitung fand, mit seinen Farben auch den frühen Perserteppich beherrscht. Daraus erklärt sich die beschränkte Farbengebung der älteren anatolischen und spanischen Knüpfteppiche, die Gelb als Grund und Blau als Muster bevorzugen. Erst in der höfischen Kunstpflege des sefewidischen Persen verlor der Teppich die magische Hemmung in der Farbengebung und wurde „farbenfrei“. Diesem östlichen Einfluß waren aber wohl auch die alten Wirkteppiche unterworfen, wie unsere Fragmente, die farbig ganz unpersisch wirken, nahelegen.

Wenn wir uns nunmehr an die Hermeneutik unseres Wirkteppichs heranwagen, begeben wir uns freilich auf hypothetischen Boden. Schon die Deutung des als Fallmuster verwendeten Tieres ist wegen der primitiven Stilisierung kaum einwandfrei durchzuführen. Vom goldgelben, die Sonne symbolisierenden Grunde ausgehend, kam ich zuerst auf deduktivem Wege zu der Vermutung, es sei der dem Planeten Sonne beigeordnete Löwe des Tierkreises wiederzugeben. Gilt doch Persien als das Land der Sonne und des Löwen, so daß dieses in Iran ungemein häufig dargestellte astrologische Wappen bis in unsere Tage auch auf den persischen Postmarken geführt wurde. Neuerdings hat sich mir jedoch eine andere Deutung aufgedrängt, die der eigentümlichen Gestalt unseres „Wappentieres“ besser entspricht, nämlich das altpersische Zeichen des Ahura Mazda, das ja aus der geflügelten Sonnenscheibe besteht. Dieses altägyptische Symbol wurde von den Assyriern für ihren Hauptgott Assur, endlich von den Medern und Persern als zoroastrisches Zeichen des Ahura Mazda benutzt und bestand in achämenidischer Zeit aus der geflügelten Sonnenscheibe, der die Halbfigur des Gottes entwächst. So finden wir es auf den achämenidischen Felsengräbern in Naksh-e Rostam und Persepolis, ferner am Felsendenkmal von Bistun<sup>8</sup>. Von diesem zoroastrischen Zeichen gabe unsere Teppichfigur die Flügel durch die beiden schwarzen Felderpaare, die wohl als Sonnenstrahlen zu deutenden vier „Fahler“ der Relieffiguren durch die vier weißen zangenartigen Felder, den Mittelteil mit Federn, Schwanz, Armen und Kopf, endlich durch die braune Mittelachse mit den armartigen Auswüchsen und den beiden blauen Enden wieder, während die Anbringung der Sonnenscheibe durch den gelben Grund überflüssig geworden war. Wenn sich diese Identifizierung bewahrte, hätten wir ein Beispiel für das Fortleben altpersischer, national religiöser Symbole über den Zusammenbruch der mazdaistischen Religion in der persischen Volkskunst gefunden.

Der gelbe Grund mit dem zoroastrischen Lichtsymbol ließe auf eine absichtliche

\* M A Stein Ruins of Desert Cathay Vol I, S. 380 Abb. 116 4

<sup>7</sup> F Sarre und Th Falkenberg Ein frühes Knüpfteppich Fragment aus Chinesisch Turkestan. (AmI Berichte der Berliner Museen 1921 XLII Jahrg., II 9 10)

<sup>8</sup> Vgl. darüber Herzfeld Am Tor von Asien, S. 14 und Abb. 4 wo die medische Zwischenstufe ferner Taf. V, wo die achämenidische Prägung zu sehen ist. Abbildungen der achämenidischen Felsengräber bei Sarre-Herzfeld Iranische Felsreliefs und F Sarre Die Kunst des alten Persien (B Cassirer 1922) Abb. 3 und 33.

Bezugnahme des Teppichs auf die Sonne schließen Eine derartige planetarische Symbolik brauchte uns in Persien auch in islamischer Zeit nicht zu überraschen, da hier der altheidnische Planetendienst noch im 17. Jahrhundert in der Sekte der Sipasân fortlebte, über deren Gestirnverehrung der Verfasser des Dabistân genaueren Aufschluß gibt.<sup>9</sup> Diese Sternanbeter hatten Planetentempel, und was läge näher als die Annahme, daß die in solchen Tempeln aufgelegten Teppiche die Farbe des Planeten als Grundfarbe hatten. Keinesfalls waren diese alten volkstümlichen Teppiche ihren Zeitgenossen leblose Kunstprodukte wie uns, die wir sie nur noch antiquarisch oder ästhetisch genießen können, nachdem der Schlüssel zu ihrer Symbolik verloren gegangen ist.

Als ein — trotz der eingewirkten Metallfäden — volkstümliches Erzeugnis, das überdies ohne Vergleichsobjekt allein steht, ist unser Teppich auch nicht annähernd datierbar. Die aus technischen Gründen eckig geführte Wellenranke mit den dreilappigen Blüten schößlingen ist ein so altes, auf allen Produkten der technischen Künste wiederkehrendes Motiv, daß man daraus keinerlei Schlüsse ziehen kann. Sie erscheint in den ornamentalen Frießen der Grotten von Yümkang<sup>10</sup> ebenso wie auf volkstümlichen kleinasiatischen Stickereien<sup>11</sup> oder auf transkaspischen Knüpsteppichen. Im Gegensatz zur Ranke aber, die immerhin noch so viel Beziehung zur Natur hat, daß man sie ohne weiteres als solche erkennt, ist das zur Füllung des Grundes verwendete Zeichen so naturfern, daß die Deutung kaum mit Sicherheit zu geben ist. Es ist ebenso volkstümlich primitiv gehalten wie ähnliche Wesen auf den Erzeugnissen exotischer Volkskunst oder auf den altchinesischen Bronzegefäßen, hatte aber gerade deshalb eine hinter dem Zeichen verborgene, eindeutig bestimmte, gegenständliche Bedeutung. Derartige, ebensowenig mehr erkennbare Figuren bilden heute noch die Ornamentik der oben besprochenen Sedschads, der volkstümlichen Wirkteppiche im heutigen Persien, als deren Urahnen wir unser Stück erkannt haben. Es kann somit jederzeit zwischen dem 14.—18. Jahrhundert entstanden sein oder auch noch weiter zurückreichen, und über sein Alter vermag ich nicht mehr zu sagen, als die Perser in solchen Fällen zu sagen pflegen und es besonders auch diesen Fragmenten gegenüber taten: „Cheh Kuchnae aest“, „Es ist sehr alt!“

<sup>9</sup> Vgl. Chwolson: Die Sabier und der Sabismus II, 668.

<sup>10</sup> Chavannes: Mission Arch. dans la Chine Septentrionale I, Taf. 107—111.

<sup>11</sup> B. Dietrich, Kleinasiatische Stickereien Taf. IV, Abb. 15, Taf. IX.

# KOSTÜM UND MODE AN DEN INDISCHEN FÜRSTENHÖFEN IN DER GROSZMOGHUL-ZEIT

(16—19 Jh.) Ein Beitrag zur Chronologie und Kulturgeschichte der Indischen Miniatur Malerei  
Mit 29 Abbildungen auf Tafel 30—47

Von HERMANN GOETZ

Die Erforschung der Indischen Miniatur Malerei steckt noch heute, wo diese Kunst nun schon seit zwei Jahrhunderten in Europa bekannt ist, in den ersten Anfängen kaum daß man die größten Hauptlinien ihrer Entwicklung kennt! Das wird im Wesentlichen durch die Tatsache verschuldet, daß es sich hier nach europäischen Begriffen nicht um hohe Kunst, sondern um Kunstgewerbe handelt. Es fehlen daher die exakten Grundlagen, die uns eine genaue Chronologie des Materials erlauben würden, auf der sich dann erst eine Stilgeschichte aufbauen ließe. Literarische Nachrichten sind äußerst spärlich. Die Zahl der Miniaturen Handschriften aber, auf deren wahres Alter wir uns verlassen könnten, ist verhältnismäßig gering. Denn da die indischen Künstler die Gewohnheit hatten, die Miniaturen auf Einzelblätter anzufertigen und erst dann einzukleben, war es ganz allgemein üblich, Blätter aus älteren Manuskripten wieder zu benutzen oder in älteren Handschriften defekte Miniaturen durch neue zu ersetzen, wobei man die alten Blätter nicht selten noch ergänzte. Es sind uns zwar aus dem 16. Jahrhundert, wo die persische Mode der Buchillustration noch im Schwunge war, und gelegentlich auch aus späterer Zeit, in sich geschlossene Handschriften erhalten, wie das Razm Namah in der Bibliothek des Maharaja von Jaipur, das Akbar Namah im India Museum in South Kensington, das Darab Namah und Babur-Namah im British Museum, der Khamsah des Nizami in der Sammlung Dyson Perrins der Khamsah des Amir Khusrau in Berlin<sup>1</sup> und andere. Aber später wurde es üblich, Einzelblätter in Alben zu sammeln, doch sind auch hier viele Handschriften wenigstens auf ein Spätestdatum festzulegen, entweder weil sie dann nach Europa gelangt, wie die Manucci-Handschrift O D 45 der Bibliothèque Nationale in Paris oder eine Handschrift (Libr. pict. A 11) der Preussischen Staatsbibliothek, die der Große Churfürst 1676 zu Amsterdam erworben, oder weil der Sammelband selbst in der Persönlichkeit seines Besitzers Anhaltspunkte gibt, wie das berühmte Album des Ashraf Khan von 1662 im British Museum (Or Add 18 801) oder das aus dem Besitze Jahangir's in der Berliner Bibliothek (Libr. pict. A 117) von 1618. Doch auch wo wir das Alter einer Miniatur sicher kennen, ist es nötig, sehr vorsichtig zu sein. Besonders im 17. und 18. Jahrhundert haben die Künstler ihre Blätter dadurch vervielfältigt, daß sie die Umrisse der Zeichnung mit Schablonen<sup>2</sup> pausten und dann freihändig ausmalten. Es sind dann oft die eigenartigsten Mischungen von alter Grundzeichnung und später Ausführung entstanden. Wie schwierig aber gerade die letztere Unart eine stilkritische Datierung macht, zeigt das Beispiel des Malers Mihr-Chand<sup>3</sup>, den selbst gute Kenner zuerst dem 16. Jahrhundert zuschrieben, bevor weitere seiner Arbeiten ihn als Zeitgenossen des Nawab-Wazirs von Oudh Shuja ad-daulah und Warren Hastings enthüllten. Eine Differenz von über drei Vierteln der ganzen Blütezeit dieser Kunst! Aber selbst wo die Künstler nicht kopiert oder im Stile einer anderen Zeit gearbeitet haben, kann die Stilkritik allein auch für eine nur relative Chronologie a priori nicht genügen. Wie schon gesagt, die indischen Miniaturisten waren Handwerker, deren eigene Intentionen von ihren Brotherrn nur wenig geachtet wurden, und meistens froh sein mußten, wenn sie nicht die Peitsche zu spüren bekamen.<sup>4</sup> So wurde der künstlerische Geschmack von den Samm-

<sup>1</sup> Ms. or fol 1278 aus Gujarat Akbar Schule — nicht B haz!

<sup>2</sup> Siehe eine solche Preuß. Staatsbibliothek Libr. pict. A 11 fol 6.

<sup>3</sup> E. Kühnel Mihr Tschand ein unbekannter Mogulmaler (Berichte aus den Berliner Museen Bd 43 Dez. 1922).

<sup>4</sup> Fr Bernier Travels in the Mogul Empire 1656—68 Westminster 1891 pp. 234—50.

lern, den Fürsten und hohen Staatsbeamten, diktiert. Was für eine zusammengewürfelte Schar von Abenteurern waren aber diese — noch in der Blütezeit des Großmoghul-Reiches, wie auch in den folgenden Wirren bis herauf zur Herrschaft Britanniens! Türken aller Stämme, Araber, Perser, Rajputen und Maräthen, Portugiesen und Franken aller Länder Europas. Jeder Regierungswechsel, jeder Krieg und jede Revolution ließen eine andere Partei ans Ruder kommen, und mit ihnen machten sich ihre jeweiligen Traditionen in der Kunst fühlbar. Wenn also bei sorgfältiger Untersuchung eine einheitliche stilistische Entwicklung von einer recht primitiven Manier bis zu einem ausgesprochenen Rokoko sich feststellen läßt, bleibt sie doch mehr Unterströmung getragen von der indischen Schulüberlieferung der Maler, darüber aber häufen sich fremde Elemente, Einbrüche persischer und türkischer, ostasiatischer und besonders europäischer Kunstströmungen. Es kann an dieser Stelle auf die Einzelheiten dieses Prozesses nicht eingegangen werden. Eine recht brauchbare Darstellung des bisher Bekannten findet sich bei Percy Brown, *Indian Painting* London 1918, wenn auch eine eigentliche Geschichte der indischen Malkunst noch fehlt. Denn dazu sind alle Ergebnisse noch viel zu vage, zu sehr einer soliden Basis entbehrend. Es bleibt so nur noch ein Weg, diese Grundlage zu schaffen. Die Untersuchung der Realien, wenn auch eine solche als alleiniges Kriterium weder in Betracht kommen kann noch will. Es wird immer einer sorgfältigen Vergleichung des Stiles als Gegenprobe, wenn nicht als Hauptaufgabe, bedürfen, um nicht zu ganz verfehlten Ergebnissen zu gelangen. Wo aber Stilkritik wie äußere Daten versagen, muß dieser Weg beschränkt werden. Der wenigstens zu einem sicheren *terminus post quem*, nicht selten auch ante quem führt. Denn die indischen Miniaturen geben uns selber ein solches Hilfsmittel in die Hand. Die Tracht. In der Mughalkunst sind Porträts so häufig, daß man dies geradezu als ihr typischstes Kennzeichen erklärt hat.<sup>5</sup> Durchschnittlich die Hälfte dieser Porträts sind durch Beschriften erklärt, und da wir durch die zeitgenössischen Geschichtswerke genaueste Kenntnis über alle Persönlichkeiten von irgendwelcher Bedeutung haben, so ist es möglich, immer die dargestellten Persönlichkeiten festzustellen. Andere Bilder tragen wenigstens Künstlersignaturen und sind so zu datieren. Die Frauenbilder endlich können nur an Hand der Männerporträts bestimmt werden, da ja, wie schon Manucci bemerkt, Frauen von Rang sich in der Öffentlichkeit nicht zeigen durften, und daher nicht konterfeit werden konnten. Außerdem ist es unbedingt notwendig, wenn irgend möglich, größere Porträtstrecken derselben Personen zu vergleichen, da besonders von bekannten Persönlichkeiten Idealporträts geschaffen bzw. durch immer weiteres Schablonieren und Mißverständnisse beim Kopieren die Bilder gänzlich entstellt wurden. Da sich am Mughal Hofe zu Delhi wie anderwärts die Moden ziemlich rasch änderten, und auch die Künstler durch keinerlei religiöse Vorschriften gebunden waren, ja das Bestreben hatten, möglichst modern zu sein, haben wir hierin ein chronologisches Hilfsmittel, das uns erlaubt, die in den Bildern vorkommenden Trachten auf ca. 10 Jahre genau zu datieren. Und wir können dieses Verfahren auch auf einen großen Teil der Hindu Malerei ausdehnen, auf die der Rajputen. Die engen Beziehungen eines großen Teiles der Rajputen Fürsten mit den Mughals bedingten eine gegenseitige Beeinflussung auch in der Tracht, die uns gestattet, hier die Gleichzeitigkeit mit der jeweiligen Mughal-mode zu bestimmen.<sup>6</sup> Erlaubt uns dies schon Einblicke in die Beziehungen zwischen den Mughals und Rajputen, so gestatten uns die Veränderungen der Moden im Reiche des Großen Moghuls, die kulturpolitischen Beziehungen mit dem Dakhn, Persien und Turkestan zu verfolgen, eine wertvolle Ergänzung der einheimischen Historiker. Und da mit ergeben sich zwei andere Aufgaben: die Frage nach der Herkunft der modernen in

<sup>5</sup> A. Coomaraswamy *Mughal Portraiture* (Orientalisches Archiv, 1912).

<sup>6</sup> H. Goetz *Studien zur Rajputen Malerei* (Ostasiatische Zeitschrift, Oktober 1922 bis März 1923).



Abb. 1 Frauen mit Opfergaben Detail von einem Buchdeckel in Lackmalerei  
aus Birbhum Bengalen, um 1600

dischen Tracht, die zwar auf dieser Basis nicht voll gelöst, aber doch ein großes Stück weiter geführt werden kann. Denn was schon von dem Stil der indischen Miniaturen gesagt wurde, gilt in gleicher Weise auch von der Trachtengeschichte. Soll sie wirklich der Geschichtsforschung nutzbar gemacht werden, muß sie in ihrer ganzen Struktur, in ihrer ganzen Gewordenheit verfolgt werden. Auch hier liegt ja keine einfache Abfolge der Typen vor, sondern ein kompliziertes Neben- und Übereinander alter und neuer Formen, Mischungen und lokalen Abarten. Man kann daher nicht bei einer reinen Aufreihung der einzelnen Moden Halt machen, sondern muß sie bis in ihre Wurzel zurück verfolgen. Und dies führt zu der zweiten Aufgabe. Herauszuschälen, was sicher muhammedanischer Herkunft ist. Es ist dies eine Frage von weiterer Bedeutung. Gerade weil wir über die der muslimischen Zeit in Indien vorausgehende Periode so wenig wissen, ist es wichtig, das Kulturgut, was seitdem neu hinzugekommen ist, abzulösen. Es ist nicht alles muslimisch, was als solches abgetan zu werden pflegt, und es wäre schon viel erreicht, wenn festzustellen wäre, welches Material jener dunklen Epoche angehört. Hier kann die Frage bezüglich der Tracht vielleicht sogar etwas weitergehend behandelt werden, da die religiösen Miniaturen teilweise noch alte Traditionen bewahrt haben, altertümlicher als die gleichzeitige weltliche Kunst, jünger als die unter dem Einfluß der Šāstras stehende alte Plastik und Malerei. Und es ist dies umso wertvoller als die sonstigen Quellen hier noch ziemlich versagen. Auch für die ältere Zeit der Herrschaft des Islams in Indien bleiben die Ergebnisse recht fragmentarisch, da die religiöse Literatur der Hindus nach dieser Seite so gut wie nichts, die weltliche, wie die Bardenlieder und Vamsāvalis der Rājputen nur wenig abwerfen, welches allerdings gut zu den aus den Miniaturen erschlossenen Daten zur Trachtengeschichte paßt, die muhammedanischen Schriften dagegen teilen uns in dieser Hinsicht kaum etwas mit, soviel sie auch von Kriegen und Politik erzählen.

Mit dem Beginn der Großmogulzeit wird dies anders. Die literarischen Nachrichten sind sehr zahlreich, und vor allem, sie gehen mehr auf die Details des täglichen Lebens ein. Unter den muslimischen Quellen spielen die Memoiren, vor allem der Kaiser selber, eine wichtige Rolle, daneben stehen die sehr ausführlichen Hofannalen wie Reichs- und Personalhandbücher. Nicht nur gestatten sie uns einen sehr zuverlässigen und gründlichen Einblick in alle wesentlichen Details der damaligen Geschichte, sodaß wir wenigstens in groben Umrissen auch die innere Parteilgeschichte des Reiches wie seiner Vasallen studieren können, ebenso wichtig sind auch die meist zwar in sich wenig aussagenden, aber doch zahlreichen Angaben zur Kunst- und Kostümgeschichte, besonders die beiden ausführlichen Kapitel in Abū'l Fazl's *Ā'in-i Akbari*. Zum anderen sind die europäischen Reiseverke zu nennen. Ihre Schilderungen aus dem damaligen Leben sind viel ausführlicher, trotzdem ist ihr Wert größtenteils nur mäßig. Denn im ganzen standen diese Reisenden und Abenteurer dem indischen Leben doch zu fern, um nicht gerade da, wo ihre Angaben uns am wertvollsten wären, in den Details, meist zu versagen. Doch ist auch hier eine ganze Menge des Nützlichen zu finden, bei Roe, Tavernier, Bernier, Manucci u. a. finden sich eine Menge Stellen, die mit den übrigen Quellen verglichen zu ganz brauchbaren Ergebnissen führen. Die Hauptquelle sind und bleiben aber die Miniaturen selber. Die kritische Auswahl der Porträts, in Vergleichsreihen nebeneinander auf ihren Wert geprüft<sup>7</sup>, in zeitlicher Reihenfolge aneinandergeschlossen, enthält eine Trachtengeschichte, die durch die literarischen Angaben nur noch wenig verbessert und bestätigt wird. Denn nur bei wenigen handelt es sich um Idealbilder, etwa von Prithi

<sup>7</sup> Durch den Mangel solcher Kritik sind daher die Porträts bei A. S. Beveridge *The History of Humāyun* by Gulbadan Begam London 1902 u. A. Smith *Akbar the Great Mogul* Oxford 1917 *Oxford History of India* Oxford 1918 u. a. fast ganz wertlos.

Raja\*, von Timur, Ibrahim Adham\* u. a. Der größte Teil sind zuverlässige Porträts, nicht nur von den Kaisern und ihren Großen, sondern auch von gar manchem kleineren Offizier. Es darf nicht vergessen werden, daß diese Bilder seit dem 17. Jahrhundert die Rolle einer Art Paßbilder spielten und jeder Mann von Rang von den Hofmalern pflichtschuldigst konterfest wurde<sup>10</sup>. Im Besitze des Hofes war immer eine Sammlung von solchen Porträts sämtlicher Großen im Dienste. Diese Sitte war noch bis in die Zeit Ranjit Singhs von Lahore üblich<sup>11</sup>. Damenporträts gab es nicht, doch hatten die Maler Gelegenheit Frauen niederen Ranges, Tänzerinnen usw., zu sehen. Die Gruppenbilder aus den Zandanas geben uns hier Gelegenheit, die Beziehungen zwischen Männer- und Frauenracht festzustellen. Die Kaiserporträts sind selbstverständlich mit besonderer Vorsicht zu benutzen. Die Kaiser liebten es, und die devoten Untertanen ahmten es nach, allen möglichen Sammelalben die Bilder ihrer illustren Vorfahren einzufügen und man hat daher in den Tagen etwa Shah Alam's II.<sup>12</sup> die Bilder Timurs und Baburs ebenso gemalt wie zur Zeit Humayuns. Natürlich waren diese Bilder dann Schablone nach Schablone gemalt und sind für den Historiker ziemlich wertlos. Man kann wohl als Regel aufstellen, daß Porträts bis etwa zwei Generationen nach dem Tode des Dargestellten als zuverlässig gelten können. Andere Volkskreise werden im allgemeinen nur soweit dargestellt, als sich die Auftraggeber dafür interessierten. Diese waren aber der Hof und der Großadel der Provinzen. Nach deren höfischem Geschmack aber waren weder der Bürger noch der Bauer. Die in den südindischen Alben so zahlreichen Handwerker-typen<sup>13</sup> fehlen. Nur wo es sich darum handelt, etwa die Bauten eines Herrschers zu verherrlichen, sehen wir Bauhandwerker im Bilde<sup>14</sup>. Auch der Bauer kommt nur sehr gelegentlich vor<sup>15</sup>. Allerdings machen die Bilder der Paharschule davon eine Ausnahme. Die Legenden des Krishnakultus gaben den Anlaß zu unzähligen Schilderungen des Dorflebens. Sicher ist hier viel Volkstümliches dargestellt. Aber man vergesse nicht, Krishna war ein Prinz und Radha eine Prinzessin — auch unter Hirten. Und das Volk hat daraus seinen Märchenprinzen und seine Märchenprinzessin gemacht. Neben Bildern, die uns beide in der Tracht des gemeinen Volkes zeigen<sup>16</sup>, stehen andere, die sie uns in höfischen Kostümen und Gebärden vorführen<sup>17</sup>. Es rankte sich ja um sie die gleiche sentimentale Schäferromantik wie um einen Daphnis und eine Chloe des Rokoko. Und diese Malereien sind daher ebenso zu beurteilen wie etwa die Bilder Watteaus und Lancret's, nämlich als Ausdruck des damaligen Hoflebens. Der Hof und seine Welt, das sind eben die Stoffe dieser Malerei. Daß die Soldaten nicht fehlen können, ist ja klar. Aber noch eine andere Gesellschaftsklasse gehörte in diese Welt: die Asketen. Nicht etwa nur die muhammadanischen Faqire. Die Hinduasketen, Jogis, Sannyasis und Bairagis wurden ebenso auch von den Muhammadanern verehrt<sup>18</sup>. Gerade auf diesem Gebiete waren ja die Grenzen zwischen Hindu und Muslimtum immer verwischt. Und die Muhammadaner, die die Tempel der Ungläubigen zerstörten, pilgerten

\* P. Brown: *Indian Painting* p. 63.

\* Saitarkheim: *Indische Miniaturen* pl. 28. Kühnel: *Miniaturmalerei* pl. 140 etc.

<sup>10</sup> Manucci: *Storia de Mogor*.

<sup>11</sup> Von Orlich: *Reise in Indien* Leipzig 1815 pp. 121—122.

<sup>12</sup> Museum für Völkerkunde Berlin I C. 21350 21353. Kühnel: *Miniaturmalerei* pls. 110 120. Saitarkheim pl. 46 et alia.

<sup>13</sup> Grünwedel: *Indische Alben* (Berichte aus den Berliner Kunstsammlungen 41 1920 p. 161 ff.) München: Staatsbibliothek Cod. or. mixt. 40.

<sup>14</sup> Byron Arnold: *Court Painters* pl. 9. Havell: *Indian Sculpture etc.*, pl. 63.

<sup>15</sup> Martin: *Miniature Painting* 1912, pl. 180.

<sup>16</sup> Coomaraswamy: *Rajput Painting II* pls. 30 31 32, 33 45 46 47, 57 58 etc.

<sup>17</sup> Ebenda: pl. 38 39 40 41 44 70 72B.

<sup>18</sup> Arnold: *Indian Painting and Muhammadan Culture* (J. R. S. of Arts 1922, p. 617 ff.).



Abb 2 Peri (Chagatai Türkin) und indische  
Dienerin Tracht um 1550  
Preuß Staatsbibliothek libr pict. A 117  
fol 21a



Abb 3 Mogul Prinzessin und Dienerin aus der  
ersten Zeit Kaiser Akbars (1556–1605)  
Ebenda fol 10a



Abb 4 Der Großmogul Babur und eine Lauten-  
spielerin ca 1530 Ebenda fol 2b



Abb 5 Chagatai Frauen ca 1530  
Ebenda fol 14a



doch zu ihren Heiligen, verabscheuten sie den Tempelkult als Götzendienerei stellten sie doch *Jogis* und *Sannyasis* auf eine Stufe mit den Sufis identifizierten sie *Bhakti mārga* und *Vedānta* mit dem sufischen Pantheismus<sup>19</sup>. Die Hindus hatten aber in ihren Reihen auch manchen Muhammadaner aufzuweisen, Heilige wie *Haridas*<sup>20</sup>, *Alī Bhagvān*<sup>21</sup> und andere. Dazu kamen Ausgleichsbestrebungen wie *Akbars Dīn Ilāhī* und *Hussain Shāh's*<sup>22</sup> Lehre von *Satya Pir*. Aber auch, wo solche Gedankenverbindungen fehlten, trieb doch die abergläubische Scheu die sonst wohl recht irreligiösen Soldaten und ungebildeten Frauen zur Verehrung der umherziehenden Asketen. Wir haben denn auch Bilder, authentische und wohl noch mehr typische von allen muhammadianischen, fast allen vishnuitischen und auch einigen shivaitischen Heiligen<sup>23</sup>. Im ganzen aber treten doch alle diese Gruppen zurück gegenüber jenen Szenen von den Höfen der *Shāhs*, *Nawābs* und *Rājās*. Die vorhandenen Darstellungen genügen nicht, uns tieferen Einblick in die Trachtengeschichte des indischen Volkes tun zu lassen. Es ist nicht möglich, etwa irgendwelche Auseinandergliederung nach Stämmen und Kasten zu machen, da die Volksdarstellungen meist typische Formeln sind. Nur an wenigen Stellen treten bestimmte Volkstypen hervor. Auf den *Pahārāmīn* sind ganz deutlich *Gaddis*<sup>24</sup> an ihren Mützen erkennbar. Die *Mughālāmīn* lieben nächtliche Jagdszenen, „*shikār-i-Bhīl*“, Jagd der *Bhīls*<sup>25</sup> genannt, doch ist es nicht leicht zu kontrollieren ob es sich hier um wirkliche *Bhīls* handelt, da ähnliche Szenen auch als Legendenillustrationen<sup>26</sup> vorkommen. Auf den Malereien der *Hārārābād* endlich erscheinen Hindu Frauen, die sich durch ihren ungewöhnlichen Ohrschmuck als Frauen des *Dakhn* verraten<sup>27</sup>. Das ist aber auch alles nicht genug um eine Darstellung auch der Volkstrachten in älterer Zeit zu versuchen. Wohl oder übel ist man gezwungen, sich auf die Moden der herrschenden Schichten zu beschränken.

Wenn im Folgenden eine Darstellung der indischen Trachtengeschichte gegeben werden soll, muß von vornherein bemerkt werden, daß es nicht mehr als eben ein erster Versuch sein kann, und daß noch genug Fehler unterlaufen sein mögen. Einerseits ist das Material noch so lückenhaft und die zugänglichen Nachrichten so spärlich, daß manches nur Kombination bleiben mußte, die neue Funde zunichte machen mögen. Besonders die Abschnitte über das *Dakhn* und über die Tracht der *Chagatai* Periode, die in noch ungeklärte Probleme der zentralasiatischen Kulturgeschichte übergreift, sind nur erste Ansätze zur Forschung. Andererseits waren infolge der Verhältnisse in den letzten Jahren der Arbeit so viele Fesseln angelegt, daß es unmöglich war, die außer deutschen Museen und Bibliotheken voll zu benutzen. Trotzdem glaube ich die wesentlichen Ergebnisse dieser Untersuchung schon als gesichert ansehen zu dürfen<sup>28</sup>.

<sup>19</sup> Tuzak-i-Jahāngīr, 1909 p. 356. *Dāra Shikoh Majma al-Bahrain*

<sup>20</sup> Dnesh Chandra Sen *History of Bengali Literature* 1911 p. 509f.

<sup>21</sup> G. A. Grerson *Modern Hinduism* (J. R. A. S., 1907 p. 321).

<sup>22</sup> Dnesh Chandra Sen p. 769f.

<sup>23</sup> Ein ganzes Gruppenbild z. B. bei Bunyon Arnold *Court Painters* pls 18–19.

<sup>24</sup> Ujvalpy *Aus dem westlichen Himalaya* Leipzig 1884 pl. III p. 89.

<sup>25</sup> Havell *Indian sculpture and Painting* 1908 pl. 65. Bunyon Arnold *Court Painters* pl. 34. *Museum f. Völkerkunde Berlin I C 24337 f. 10b 24342, f. 21a 24347 f. 29e 24349 f. 20a Rajput Painting II pl. 42A.*

<sup>26</sup> *Rajput Painting II pl. 42B 60*

<sup>27</sup> Abb. 18.

<sup>28</sup> Zur Umschreibung der orientalischen Namen ist zu bemerken, daß dafür die Schreibweise des Neundschen und Persischen im *Journal of Royal Asiatic Society and Oriental Translation Fund* zu Grunde gelegt worden ist, da sie in der einschlägigen Literatur überwiegend vorherrscht. Sie entspricht der bei uns für das Sanskrit üblichen, nur daß das dortige „c“ (= tsch) an dieser Stelle durch „ch“ ersetzt ist.

*Die Mughal-Tracht in der Chagatāi-Periode (ca 1500–1600)*

Es hatte wenig Zweck, hier zuerst eine Gesamtbeschreibung des indischen Kostüms zu geben. In dem letzten halben Jahrtausend haben sich die indischen Trachten im Grundprinzip nur wenig verändert, und es ist daher möglich, die meisten der hier vorkommenden Typen an modernen Kleidungs- und Schmuckstücken aus Indien und Zentralasien zu studieren. Dazu kommt, daß viele Moden im Laufe der Jahrhunderte langsam die soziale Leiter hinabgerutscht sind und daher heute noch, allerdings in anderen Volksschichten fortleben. Auch die Namen der verschiedenen Kleidungsstücke haben öfter gewechselt.<sup>79</sup> Und da uns hier weniger das immer Gemeinsame als das Wandelbare, im Fluß der Geschichte Wechselnde der indischen Tracht interessiert, sollen die Einzelheiten an ihrem Orte beschrieben werden. Wenn möglich, sind die zeitgenössischen Bezeichnungen gewählt worden, dies war aber nicht durchweg möglich, da die meist sehr gelegentlichen Erwähnungen und vagen Beschreibungen der literarischen Quellen in vielen Fällen eine sichere Bestimmung der Benennung nicht zulassen, alsdann ist immer der moderne Name eingesetzt worden.

Das moderne Indien geht als kulturelles Gebilde letzten Endes auf Kaiser Akbar (1556 bis 1605) zurück. Denn Akbars Politik bedeutet die Schaffung des modernen Beamtenstaates, der absoluten Monarchie im Osten, bedeutet damit ein Zurücktreten der Stände, den Nationalitätenstaat. Dadurch hatte er den Boden geschaffen, auf dem die kulturelle Durchdringung von Muhammadanertum und Hindutum und die Bildung der neueren indischen Kultur möglich war. Die Muhammadaner waren immer eine Minderheit in Indien gewesen, die als feudale Herrenschicht sich über die unterworfenen Rayats und die abhängigen Hindu Fürsten lagerte. Kein kulturelles Band verband sie mit dem Boden, eine fremde Erobererklasse, brauchten sie Verbindung mit den rein muslimischen Staaten im Westen und suchten Zuzug zu erhalten, die schrittischen Länder vom Golf von Ormuz und Persien, das sunnitische Hindustan aus Kābul, Bukhāra und Samarqand. Niemand war so geehrt und gefeiert an den muhammadanischen Höfen Indiens wie der Offizier, der Gelehrte, der Heilige, der aus Persien oder Turan kam. Der Weg zu den höchsten Staatsämtern stand ihm offen.<sup>80</sup> Seine Sitten, seine Tracht, seine Kunst war maßgebend. Selbst noch in den Tagen Aurangzib's, als es längst eine eigene Mughalkultur gab, war dem so der Fall. Der erbitterte Kampf um die Zeremonienfrage bei der Gesandtschaft des Budaq Beg vom Hofe Shah 'Abbas II. (1661) zeigt das nur zu deutlich.<sup>81</sup> Gar erst in alter Zeit, wo uns die Schulderungen Ibn Batutah's<sup>82</sup> ein anschauliches Bild dieser Tendenz entwerfen. Die Folge davon war aber, daß die Tracht der indischen Muslims in allem den Moden in Persien und Turkestan folgte. Allerdings, da wir über keine sicheren alten Handschriften aus Indien verfügen, können wir ihre Entwicklung im einzelnen nicht verfolgen. Das Porträt des Sultans Muhammad Tughlaq Shah von Shapur Khorāsān<sup>83</sup> ist erst von 1534 datiert, ist nicht authentisch und zeigt Kostüme aus der Zeit Humayuns. Anders dagegen das der Bihzad Schule angehörige Bildnis des Sultans 'Ala-ad-din Firoz Shah (1518–1532)<sup>84</sup> von Bengalen! Dieses ist sicher historisch, zeigt uns jedoch nur die damalige Tracht des späten Timuriden Reiches. Es soll hier aber davon abgesehen werden, eine Geschichte dieser Trachten zu geben, denn sie sind schließlich nur eine provinziale Abzweigung der persischen Tracht. Erwähnt sei nur, daß das gerade für

<sup>79</sup> *Am i Akbari* I 90.

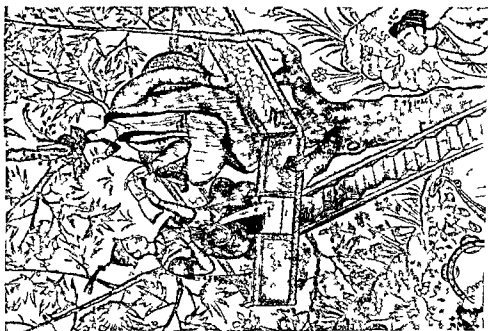
<sup>80</sup> Ibn Batutah übersetzt von H. v. Mitz Berlin 1911 p. 27 et alia.

<sup>81</sup> Jadunath Sarkar *History of Aurangzib* Calcutta 1912 vol II p. 122ff.

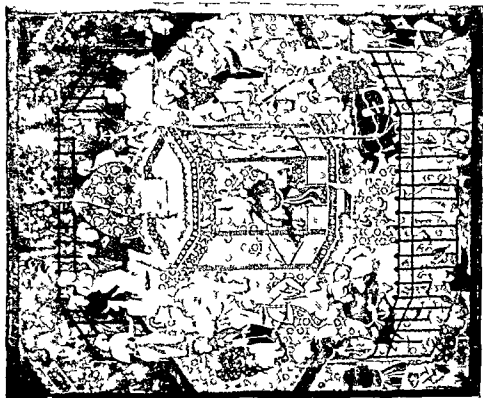
<sup>82</sup> Siehe oben.

<sup>83</sup> Havell *Indian Sculpture and Painting* 1908 pl. 54.

<sup>84</sup> Martin *Miniature Painting* 1912 II 176.



Abt. 6 Der Großmordul Humayun (1530—1536)  
Elienda f. 124a



Abt. 7 Hoffest aus der Zeit des Großmordul Humayun (1530—1536)  
Blatt aus dem Hamza Nimal Kunstgewerbe Museum Leipzig

die Timuridenzeit<sup>35</sup> so typische Diadem (Tāj Kulah), das auch Fīroz Shah trägt, gelegentlich noch bis in die Zeit Akbars<sup>36</sup> in Gebrauch war. Auch Babur's Eroberung Indiens änderte wenig an dem allgemeinen Zustande. Weder Babur noch Humāyūn hielten, obwohl sie in Hindustān residierten, dieses für den Kern ihres Reiches. Es war nur die große „holome“, der Schwerpunkt des Reiches lag in Kabul, im Norden durch die vorgelagerten Provinzen von Badakhshān und Balkh, im Westen durch Qandahār gedeckt. Und endgültig hat diese Einstellung erst Shāh Jahan nach dem erfolglosen Feldzug nach Balkh (1644—1647) und den drei vergeblichen Belagerungen (1648, 1652 und 1653) des von Shah 'Abbas verlorenen Qandahār aufgegeben. Doch sind wir seit ihrer Zeit in der Lage eine Entwicklung in der indo-mughalischen Tracht zu verfolgen, da zahlreiche erhaltene Miniaturen Handschriften uns ziemlich detaillierte Einblicke in das damalige Leben erlauben. Und es war auch eine eigene Entwicklung, die damals einsetzte. Die Annahme des Titels Padishāh durch Babur hatte mehr zu bedeuten als bloß die Krönung seiner indischen Siege. Samargand, Balkh, Bukhārā, Merv waren an die Oezbege gefallen, Herāt an die Safaviden. Babur's Reich stellte so den letzten Rest des Reiches Timurs da, und dessen Kultur bildete sich in eigenen Bahnen fort, anders als die neuen Entwicklungen im schütischen Reich der Qzylbaschs und denen der oezbegischen Nomaden. Babur's Zug nach Herāt<sup>37</sup> zur Unterstützung der Söhne Hussain Bīqara's, gegen Shaibānī Khān und Humāyūn's Exil in Persien am Hofe Shāh Tahmasp's<sup>38</sup> brachten noch mancherlei fremde Elemente hinzu. Andererseits machte sich auch Sher Shah's Siegeszug im Aufkommen von Trachteigentümlichkeiten der Pathans fühlbar. Die Männer trugen als hauptsächlichstes Kleidungsstück die jāmāh<sup>39</sup>, einen langen Rock, der etwa bis zu der Mitte der Waden reichte und auf der Brust übers Kreuz geschlossen wurde, so daß ein Bandverschluß an der rechten Achselhöhle das Gewand zuhnelt. Darunter trug man Hosen (shalvār), die nur wenig weiter herabreichten und über die langen Schafstiefel gezogen wurden. Über der jāmāh waren noch andere Überzüge in Gebrauch. Der Peshvāz<sup>40</sup>, von derselben Form, doch in der Mitte schließend. Dazu kam ein kleines Umlegekrägen. Häufig wurde er mit Knöpfen (tūkme) besetzt. Sirqamash<sup>41</sup>, ein ebenfalls reich mit Knöpfen besetzter Gürtel hielt ihn zusammen. Auch ein offener, über dem Gürtel getragener Rock (Farj)<sup>42</sup> war beliebt, besonders bei Gelehrten, hohen Staatsbeamten und Geistlichen. Er hatte lange Ärmel, die aber etwas oberhalb der Ellenbogen quer geschlitzt wurden, so daß die Ärmel von hier ab frei herabgingen. In dieser Form war er auch im Dakhn gebräuchlich<sup>43</sup>. Gelegentlich trug man den Farj auch ohne Ärmel, sehr häufig aber an den Säumen mit Pelz verbrämt. Dazu kamen dann noch ähnliche kurze Jacken<sup>44</sup>. Den Kopf bedeckte ein Turban sehr verschiedener Form. Babur's Vater 'Omar Shaikh trug ihn sehr breit und fest gewickelt, indem er das freie Ende lose in den Nacken hängen ließ (dastar-pech, Name der Mode char-pech<sup>45</sup>).

<sup>35</sup> Kühnel Miniaturmalerei pl 39 40 41, 45 58

<sup>36</sup> Martin Miniature Painting II 179

<sup>37</sup> Babur Namah, 1826 p 203ff

<sup>38</sup> 1543—1553.

<sup>39</sup> Babur Namah 110 405 X in: Akbari I 90 Abb 2 6

<sup>40</sup> X in: Akbari I 89 Abb. 6

<sup>41</sup> Babur Namah, 395

<sup>42</sup> X in: Akbari I 89 Abb 6 Kühnel Goetz Indische Buchmalereien aus dem Berliner Jahāngir Album 1924 pl 21

<sup>43</sup> Museum für Völkerkunde Berlin I C 24333 fol 29a.

<sup>44</sup> Babur Namah 400 405 Tārīkh-i-Gulbadan Begam 127f

<sup>45</sup> Babur Namah 8 — Leider ist hier das Material vor allem solange eine gründliche Bearbeitung der persischen und turkestanischen Miniaturen fehlt, so mangelhaft, daß die Identifikationen oft nur ein Versuch bleiben müssen.

In den jüngeren Jahren Bāburs brachte Sultān Ahmad Mirzā eine neue Form in Mode bei der das Sash Band fast bis zu den Augenbrauen herabgezogen wurde (chārmāq)<sup>46</sup> In der Folgezeit wurden die Turbane wieder kleiner und traten gegenüber der Mütze, um die sie gewickelt waren, einigermaßen zurück (seh picli), auch wurde die Gesamtform wieder gleichmäßiger<sup>47</sup> Oft wurde über der Stirne eine Federagraffe (kāl kīasā) aufgesteckt, mit Reisherfedern, die man sich aus der Nähe von Kābul beschaffte<sup>48</sup> In Bāburs letzten Tagen nahm der Turban dann wieder größere Form an, fast kugelg., die innere Mütze vollständig verdeckend, das freie Ende des Tuches lag meist oben auf, gelegentlich fiel es aber in den Nacken<sup>49</sup> Dazu kamen dann noch Mützen verschiedener Form der Qalpāq am Rande mit Pelz besetzt, war die gebräuchlichste<sup>50</sup> Junge Leute gingen bartlos, ließen aber vor den Ohren je eine einzelne Locke herabhängen<sup>51</sup> In späteren Jahren kam dazu ein Schnurrbart mit langen herabhängenden Enden. Reife Männer trugen Vollbart, doch scheint der Haarwuchs nicht eben stark gewesen zu sein. Unter Humayun (1530–1536) hat sich die Männertracht dann sehr lebhaft verändert. Das unruhige Leben des Kaisers ließ die verschiedensten Einflüsse zur Geltung kommen. Aber nicht das allein! Dieselbe Leichtfertigkeit, dieselbe romantische Unklugheit, die ihn und die Seinen das neueroberte Reich wieder verlieren ließen<sup>52</sup>, kamen auch in den Moden der Zeit zum Ausdruck. Keine Zeit war wohl so geckenhaft in ihrer Bekleidung als diese. Dazu begann sich auch das heiße Klima fühlbar zu machen, man suchte seine Bekleidung möglichst zu erleichtern. Und überdies brachte der engere Verkehr mit den Hindus, die schweren Kämpfe mit den Pathans Bengalens, und der lange Aufenthalt am Hofe des Persersshahs so viel neue Züge in das dauernd wechselnde Trachtenbild der Zeit, daß es vorerst kaum möglich ist, sie auch nur einigermaßen sauberlich voneinander zu trennen. Doch soll wenigstens der Versuch gemacht werden, dies nach Möglichkeit mit dem spärlichen zugänglichen Material zu unternehmen. Das Kostüm als Ganzes blieb dasselbe. Doch trug man, wenn möglich, statt der langen Jamah eine kürzere Jacke unter dem unerläßlichen Überrock, meist mit reichem Abschluß des unteren Saumes<sup>53</sup> Der letztere wurde entweder durch Umschlagen der Zipfel<sup>54</sup> und Einstecken in den Gürtel kniefrei gemacht, oder aber wurde schon so geschnitten, daß die Vorderseite ganz frei blieb<sup>55</sup>, seine kurzen Ärmel ansätze wurden oft schräg nach hinten abgeschnitten<sup>56</sup>, der Umlegekragen verbreitert und kunstvoll bestickt und gefaßt<sup>57</sup> Die hohen Schafstiefel kamen ganz außer Gebrauch, statt ihrer trug man Pantoffeln, die über den Spann durch breite Bänder gehalten wurden, unterhalb des Knöchels ansetzend liefen sie über der Ferse in geschwungene, abstehende Spitzen aus<sup>58</sup> Der Turban trat gegenüber der Mütze zurück. Man ließ das obere rundlich dicke Ende seiner Mütze (topi), die oft etwas gerippt war, ziemlich stark aus der ziemlich gleichmäßig runden Wickelung des Turbanschals hervortreten<sup>59</sup> Die

<sup>46</sup> Ebenda 20 Kühnel Goetz Indische Buchmalereien pl. 33.

<sup>47</sup> Bābur Nāmāh 177 Brit. Mus. Add 5717, fol 52.

<sup>48</sup> Bābur Nāmāh 151.

<sup>49</sup> Abb. I.

<sup>50</sup> Bābur Nāmāh 177 Kühnel Goetz pls. 20–27.

<sup>51</sup> Vgl. ebenda.

<sup>52</sup> Man vergleiche die Schilderungen der Gulbadan Begam vom Rückzuge aus Indien.

<sup>53</sup> Kühnel Goetz pl. 20.

<sup>54</sup> Ebenda pl. 27–22.

<sup>55</sup> Bunyon Arnold Court Painters pl. 3.

<sup>56</sup> Bunyon Arnold pl. 3 Abb. 6.

<sup>57</sup> Museum für Völkerkunde Berlin I C 24343 fol 24a etc.

<sup>58</sup> Kühnel Miniaturmalerei pl. 105 Kühnel Goetz, pls. 20–23–27.

<sup>59</sup> Ebenda pl. 27.



Abb. 8. Hindu-Damen aus dem Westhimalaya, ca. 1020  
Sammlung Coomaraswamy



Abb. 9. Rajpooten aus der ersten Regierungszeit  
Jahangirs (1603—1628). Aus einer Rasikapritya-  
Handschrift der Sammlung Coomaraswamy

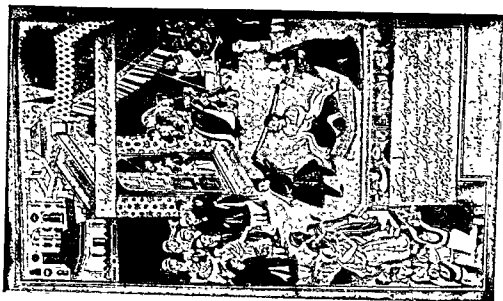


Abb. 10. Szene aus dem Razm-Namah: Leben an einem  
Raja-Hofe aus der Zeit Akbars (1530—1603)  
Bibliothek, Jaipur

Mütze blieb meist der Qalpāq, wenn auch er fester gebaut und oft mit einem Knauf und Federbusch versehen wurde<sup>60</sup>. Dazu gesellte sich eine hohe und spitze Mütze, anscheinend aus weichem Filz<sup>61</sup>. Sie scheint bei den Pathans Sher Shah's<sup>62</sup> aufgekomen und von da von den Mughals übernommen worden zu sein. Die eine Seite des unteren Randes war beträchtlich tiefer herabreichend und wurde daher nach oben fest anliegend umgeschlagen. Lose mit einem Turbantuch umwickelt und mit Federn oder Blumen besteckt, trugen sie Gents der damaligen Zeit. Ihr nahestehend scheint die eigentümliche Kopfbedeckung<sup>63</sup> zu sein, die eine besondere Liebliberei des kaisers Humāyun war, sonst aber nicht häufig<sup>64</sup> vorkommt. Es war eine hohe, steife Mütze, sehr spitz und oben gerade abschneidend, ein ebensolcher, ziemlich schmaler, steifer Rand umgab sie, vorn durch einen Einschnitt geöffnet. Durch diesen wurde ein kleines Turbantuch einmal über Kreuz geschlagen. Diese eigentümliche Tracht kommt sonst in Indien nicht vor, in Persien ist sie vielleicht belegbar. Auffallenderweise finden sich ganz ähnliche Kopfbedeckungen im spätmittelalterlichen Deutschland<sup>65</sup>, vor allem in den Trachten von Heiden auf Darstellungen der Martyrien von Heiligen. Da die übrigen Bestandteile der Tracht der Chagatais auch im moskowitschen Rußland, ja selbst in Polen üblich waren, so ist es recht wahrscheinlich, daß wir es hier mit dem Auftreten derselben Tataren tracht auf zwei geographisch weit auseinanderliegenden Schauplätzen zu tun haben. Es ist dies nicht weiter verwunderlich, da, wie schon Grünwedel darauf hingewiesen, die deutschen Trachten des 12. Jahrhunderts schon im 8. in Kutscha in Ostturkestan auftreten<sup>66</sup>. Und in der Folgezeit erscheinen ja die Trachten der Naumburger Stifterfiguren in einer mongolischen Handschrift aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts<sup>67</sup>. In dem großen Nomadengebiet, das von der Altyn Ordu bis zum Panjab die Nachfahren Čingiz Khans beherrschten, und eben die Trachten ebenso schnell gewandert wie die Völker selber. Trotz Humāyun's langem Aufenthalte in Persien hat sich der große Stab-turban, der „Taj“ der Qyzylbashs<sup>68</sup>, wie man ihn am Hofe von Shah Tahmāsp<sup>69</sup> trug, unter den Großen des kaisers nie eingebürgert. Er blieb auf die Perser im Heere Humāyun's<sup>70</sup> beschränkt. Denn wenn auch Tahmāsp der Hoffnung gewesen war, durch Unterstützung des Mughals eine Begünstigung der Shī'ah in Indien zu erreichen, mußte er sogar auf die in Aussicht gestellte Auslieferung von Qandahār verzichten.

Die Frauenracht des älteren Mughalreiches weicht nur wenig von der gleichzeitigen in Persien und Turkestan ab. Lange Hosen von gleichmäßiger Weite und ein langer, bis zu den Knöcheln reichender Rock mit langen engen Ärmeln (Qamis), darüber ein zweiter weiter, fast ebenso langer, der aber nur ganz kurze, weite Ärmel und einen fast bis in Nabelhöhe reichenden Brustschlitz hatte<sup>71</sup>. Das Haar wurde offen getragen. Gewöhnliche Frauen hatten darüber nur einfachen Kopfbuch. In älterer Zeit trug man

<sup>60</sup> Kühnel Goetz Indische Buchmalereien pl. 27

<sup>61</sup> Ebenda pl. 1

<sup>62</sup> Ebenda pl. 32, bei den meisten Figuren. Museum für Völkerkunde Berlin I C 24342 fol. 36a pādīshah sher shāh

<sup>63</sup> Martin Miniature Painting pls. 182, 183 Bayon Arnold pl. 5 Abb. 6

<sup>64</sup> J I A I no. 120 pl. 9 Kühnel Goetz pl. 32 Bayerische Staatsbibliothek Cod. pers. 74

<sup>65</sup> Vor allem auf Bildern der flandrischen Schule zwischen 1460 und 1520

Auffallend ist es jedenfalls, daß ebenso wie bei den Chagatais auch hier gleichzeitig bei den Frauen ein Diadem(taq) häufig ist, das jedoch an den Ohren tiefer herabreicht.

<sup>66</sup> Altkutscha Berlin 1924 p. 1 228

<sup>67</sup> Martin Miniature Painting pl. 28 oben.

<sup>68</sup> Le Coq Qyzylbash und Yashulbash (Orientalisches Archiv III pp. 61—65 1912/13)

<sup>69</sup> Kühnel pls. 61—63 u. a.

<sup>70</sup> Martin pl. 182r

<sup>71</sup> Abb. 2—5.

aber in vornehmen Kreisen eine Art Stirnband<sup>72</sup>, das wie ein Diadem wirkte — gelegentlich war dieses auch ein wirkliches Diadem (Tag)<sup>73</sup> — und worüber man das mehr oder minder lange, frei herabhängende Kopftuch warf, anscheinend eine Abart der gleichzeitigen Mode am Hofe von Qazwin<sup>74</sup>. Dazu kam noch eine kronenartige Mütze, die ja auch die Männer trugen, mit reichgezacktem Rand und Knauf mit Reiterfedern an der Spitze<sup>75</sup>. Unter Humāyūn wurde eine hohe spitze Mütze<sup>76</sup> üblich, nach Art des burgundischen Hennin, um die am unteren Rand ein kleines Tuch geschlungen wurde dessen Enden im Rücken herabhängen. Ein kiki saj zierte sie häufig. Doch so trugen diese nur unverheiratete Mädchen, denn verheiratete Frauen befestigten an der Mütze ein viereckiges Kopftuch (Lachak)<sup>77</sup>, dessen Enden unter dem Kinn geschlossen wurden. Diese Mützensorte hat sich bis zum 18. Jahrhundert gehalten als Tracht der meist von den Oezbegen bezogenen weiblichen Haremsfrauen (Urdubegs) und der Leibdienenrinnen<sup>78</sup>, die die Herrin zu fächeln oder ihr Pindan (Betel Gerät) zu halten hatten. Doch kommt sie als Mädchentracht auch sonst<sup>79</sup> noch gelegentlich vor. Schmuck war nur wenig Mode, kleine Ohr- und Fingerringe und Amulette, in Büchsen (Tumar)<sup>80</sup> an einer Schnur aufgereiht über eine Schulter gehängt.

### *Die Mughaltracht unter dem Einflusse der Rajputen (ca 1580—1630)*

Eins hatten die Schicksale Humāyūns jedenfalls gelehrt. Inmitten der fremden Bevölkerung waren die Herrscher auf Gnade und Ungnade dem guten Willen ihrer Großen ausgeliefert. Das war um so schlimmer, als die einzige zuverlässige Basis des Reiches in Kabul lag, während man Bengalen, Rajasthan und Gujarat nur von Delhi aus in der Hand haben konnte. Die Kaiser brauchten eine zweite Basis in Hindustan, um von da aus den Osten zu beherrschen, Anhänger, durch die sie die Mughals in Schach halten konnten. Die indischen Muhamedaner, die Pathans, waren die bittersten Feinde der neuen Eroberer und strebten danach, die verlorene Herrschaft wieder zu erlangen. Es blieb also gar keine andere Möglichkeit, sollte das Reich bestehen bleiben als Verbindung mit den tüchtigsten Hindusoldaten, den Rajputen, zu suchen. In den großen Kriegen gegen die Rajputen lernte Kaiser Akbar deren militärischen Wert und Zuverlässigkeit zu Genüge kennen. Und es gelang ihm, die kachvahas von Amber in seinen Dienst zu nehmen und durch Heirat an sich zu fesseln. Rāja Bihārī Mall<sup>81</sup> war schon früher im Heere Baburs und Humāyūn's gewesen und hatte sich dann Shēr Shah angeschlossen. Im ersten Regierungsjahre Akbars stellte er sich mit seinem Sohne Bhagavan Das bei Hofe ein, und im Jal re 1562 trat er zu Ajmir in des Kaisers Dienst, seine Tochter wurde mit diesem verheiratet, Bhagavan Dāsa's Tochter Māmālā Bā wurde Sultan Salims, des späteren Kaisers Jahangir Gattin. Rāja Mān Singh<sup>82</sup>, Sohn Bhagavan Dās', wurde der einflußreichste Mann am Hofe neben dem Großvezir Abul Fazl und dessen Brunder Faizi. Die Truppen der kachvahas stellten neben den muslimischen Ahadis

<sup>72</sup> Kühnel Goetz pl 32.

<sup>73</sup> Ebenda. Ähnliche persische Diademe Martin pl 100.

<sup>74</sup> Kühnel pl 67.

<sup>75</sup> Abb 2. Bayon Arnold Court Painters pl 7.

<sup>76</sup> Abb 3. Martin Miniature Painting II pl 183. Tarikh-i Gulbadan Begam 138 pl opp p 158.

<sup>77</sup> Martin ebenda Tarikh-i Gulbadan Begam p 138 J I A I no. 120 pl 9.

<sup>78</sup> Bernier ed Constable fig. 4 p 84. Sattar Kheiri pls 28 41 43. Kühnel pl 140.

<sup>79</sup> Rupam II p 7 1920 Cicerone, 1923 Heft 9. Kühnel pl 130a.

<sup>80</sup> Tarikh-i Gulbadan Begam p 17.

<sup>81</sup> Rajputana Gazetteer Calcutta 1879 II 135ff. Smith Akbar p 57f.

<sup>82</sup> Ain-i Akbari I 339ff.





Abb. 11. Aus der Krishna-Legende. Miniatur aus dem Westhimalaya, ca. 1610  
Sammlung Coomaraswamy



Abb. 12. Rajpute aus der Zeit Jahāngirs  
Preußische Staatsbibliothek, libr. pict. A 117,  
fol. 18b



Abb. 13. Hindu-Liebespaar aus der Zeit Jahāngirs  
Aus einer Rasikapriyā-Handschrift der Sammlung  
Coomaraswamy

die kaiserliche Leibgarde Auch der Rāja von Bikāner, Rāi Singh<sup>83</sup>, brachte es zu einer angesehenen Stellung bei Hofe Untergeordnetere Stellungen hatten Rāja Udai Singh von Jodhpur<sup>84</sup>, der Großvater Shāhjahān, und Rāja Bāsu<sup>85</sup> von Mal und Patthānkot (Nurpur bei Kangra) Udaipur dagegen, das sich nach dem Falle von Chitor 1568 unterworfen hatte, verhielt sich auch weiterhin den Befriedigungsversuchen Akbars gegenüber ablehnend So standen nun überall im Heere und in den hohen Staatsämtern den Muhammadanern, d. h. des Mughals, — denn die Pathans waren vom Staatsdienste ausgeschlossen worden — die Rājputen gegenüber, und Akbar begünstigte sie in jeder Weise gegenüber den Mughals, die ihm im allgemeinen unsympathisch waren Auch in der Verwaltung nahm der Einfluß der Hindus seit Todar Māls Reform der Grundsteuern zu Am Hofe selbst lebten Hindus als Dichter und Sänger in hohem Ansehen, wie Tān Sen<sup>86</sup>, und einer der größten Dichter des neuen Indiens, Surdas<sup>87</sup> Das Studium indischer Sprache und Literatur wurde betrieben, viele Werke der Sanskritliteratur ins Persische übertragen Was Wunder, daß auch die Moden immer mehr die der Hindus wurden, vor allem, da Akbar diese Entwicklung bewußt förderte und seit der Gründung der Tauhid-i Ilāhi durch besondere Verordnungen auch die Trachten den hinduistischen Vorschriften weitgehend anpaßte<sup>88</sup>

Es ist nun allerdings die Frage, was die Trachten der damaligen Hindus, und besonders der Rājputen waren Die frühen Pahārī Malereien, der Razm Namah Codex von Jaipur und manches andere Bild erlauben uns, wenigstens im allgemeinen die damalige Hindutracht und deren allmähliches Entstehen zu verfolgen Allerdings eine genaue Chronologie wird dafür nicht zu erhalten sein, sondern nur eine relative Abfolge, erschlossen aus den archaisierenden Darstellungen der religiösen Bilder Die ältesten Trachten auf diesen gestatten den Anschluß an die klassischen indischen Kostüme, wie sie auf der spätesten hinduistischen Plastik auftreten, vor allem auf den südindischen Bronzen, bei den Männern ein Schurz, über die Knie länger herabhängend, hinten kürzer gerafft und zwischen den Schenkeln durchgezogen<sup>89</sup>, die Frauen tragen einen langen Rock, der um die Hüften geschlungen, ungenäht, mit dem freien Ende um die Schultern gelegt wurde<sup>90</sup> Das Haar wurde oft offen getragen<sup>91</sup>, bald in einen Knoten geschlungen<sup>92</sup>, bald zu einem Zopfe geflochten<sup>93</sup> Dann kommen aber neue Entwicklungen, die im Süden Indiens sich nie eingebürgert haben, auffallenderweise aber in Java zum Teile vor kommen Bei den Männern kommt ein Diadem<sup>94</sup> in Gebrauch, wie es noch heute die javanischen Schauspieler tragen, oder Bodhisattvafiguren aus Nepal und Tibet, in Ajantā<sup>95</sup> kommt es noch nicht vor, gelegentlich aber in der Pāla Plastik<sup>96</sup> Bengālen Es wird also kaum vor dem 11. Jahrhundert in Mode gekommen sein In den Rājputen Miniaturen ist seine Form gegen früher jedoch viel schlichter geworden, der obere Rand ist reich gezackt, oft mit Knäufen und Blumen an den Spitzen Die reichen, sehr orna-

<sup>83</sup> A in: Akbari I 357

<sup>84</sup> A in: Akbari I 429

<sup>85</sup> A in: Akbari I 345 447 457 Tuzuk-i Jahangiri 1909 pp. 49 65 87, 200 232

<sup>86</sup> A in: Akbari I 406 612

<sup>87</sup> G. A. Grierson The Modern Vernacular Literature of Hindustan Calcutta 1889 p. 21 ff

<sup>88</sup> Bada'uni Muntakhab-at Tawārikh II 375 f

<sup>89</sup> Abb. 10—11

<sup>90</sup> Kashmiri Miniaturen Museum für Völkerkunde München 4918 6427

<sup>91</sup> Abb. 8

<sup>92</sup> Abb. 2 3 (Hindu Kopftucht)

<sup>93</sup> Abb. 1 9—11 13

<sup>94</sup> Abb. 11

<sup>95</sup> Oder doch? Vgl. Griffiths Ajanta pls. 25 39 54

<sup>96</sup> Z. B. Museum für Völkerkunde Berlin I C 38972, 38264

mentalen Gürtel, die die bengalische Plastik<sup>97</sup>, wie auch Bilder von Tantragöttern aus Tibet<sup>98</sup> und Java zeigen, hat sich in vereinfachter Form<sup>99</sup> allerdings über der Dhoti getragen erhalten, ebenso der Schmuck aus zwei über der Brust gekreuzten Perlen schnüren<sup>100</sup>, die durch ein „Juvel“<sup>101</sup> zusammengehalten werden. Das spielt schon alles in jene Kulturschicht hinüber, die unter der Einwirkung der großen Völkerschübe steht, die die Rajputen nach Nordwestindien gebracht haben. Dieser scheinen auch zwei andere Kleidungsstücke anzugehören. Eine Mütze, die später meist nur Brahmanen trugen, und auch — nach Manucci<sup>102</sup> — sich bei den Maräthen einbürgerte, anscheinend ist sie der von den Gaddis<sup>103</sup> der Pahār Berge getragenen nicht fernstehend. Ihr Ursprung dürfte sicher türkisch sein. Das andere Kleidungsstück aber macht der Forschung größere Schwierigkeiten. Die Choli. Sie scheint in ganz Nordindien (außer Kaschmir<sup>104</sup>) als Frauenkleidungsstück verbreitet gewesen zu sein. Ihre ältesten Formen<sup>105</sup> sind sehr lang, ein Jäckchen, im Rücken geschnürt, mit kurzen engen Ärmeln, das bis zum Rippenansatz herabreichte — die heutige, seit dem 18. Jahrhundert meist übliche Form hält gerade die Brüste — Aus der altindischen Frauenracht ist dieses Kleidungsstück nicht abzuleiten, das gelegentlich in Ajantā Bagh und Sigriya<sup>106</sup> vorkommende Brusttuch konnte sich unmöglich zu dem kunstvoll genähten Jäckchen entwickeln.

Wie überhaupt es auffällt, daß gerade die alten Formen der Choli einen viel komplizierteren Schnitt als die gegenwärtigen zeigen. Diese Tatsache, wie auch der Mangel irgendwelcher Anhaltspunkte, die eine außerindische Herkunft wahrscheinlich machen könnten, drängt zur Vermutung, daß hier vielleicht ein anderer Zwecken dienendes Kleidungsstück zur Choli umgewandelt worden ist. Nun ist es auffallend, daß in den Ajantafresken eine Art Stoffpanzer<sup>107</sup> auftritt, der ganz die gleiche Form wie die Choli zeigt. Schon in den folgenden Jahrhunderten scheint er in Vorderindien<sup>108</sup> außer Gebrauch gekommen zu sein, hielt sich aber als rituelles Kostüm der Göttinnen Tārā und Durgā<sup>109</sup>. Da diese aber im 11. Jahrhundert, wo sich die Choli zum ersten Male nachweisen läßt<sup>110</sup>, ganz allgemein in den irdischen Königinnen inkarniert angesehen wurden<sup>111</sup>, mag viel leicht die Annahme gewagt werden, daß die letzteren sie, gleich den altägyptischen Königinnen, als Kultkostüm getragen haben, von wo sie sich dann im Laufe der Jahrhunderte ins ganze Volk verbreitet hat<sup>112</sup>. Eine sichere Lösung des Problems ist aber vor

<sup>97</sup> Museum für Völkerkunde Berlin I C 38972 38972.

<sup>98</sup> Grünwedel *Mythologie des Buddhismus in Tibet*, 1910 Abb. 84 86.

<sup>99</sup> Abb. 9.

<sup>100</sup> *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst* XIII 1923 p. 67.

<sup>101</sup> Wohl aus dem alten dharmachakra entwickelt, vgl. Grünwedel *Mythologie* Abb. 48.

<sup>102</sup> *Storia del Mogor* II 314.

<sup>103</sup> Ujfalvy *Aus dem westlichen Himalaya* Leipzig 1884 Tafel III.

<sup>104</sup> Auf den Münchener Kaschmir Miniaturen kommt sie nur auf Bildern der Devi und einmal bei einer Gopi (6429) vor, wo sie aber wohl nur mit religiösen Pahār Miniaturen importiert sein dürfte.

<sup>105</sup> Abb. 4 10. *Museum für Völkerkunde München* 13 92-7. Coomaraswamy *Dance of Siva* New York 1918 pl. 22 (Rückenansicht). *Boston Museum of Fine Arts Bulletin* vol. XV no. 90 p. 40 fig. 2 August 1917.

<sup>106</sup> J. Griffiths *The Paintings of the Buddhist cave temples at Ajanta* London 1896 vol. I pl. 51. 6 281 o 751 u. 811 u. V. A. Smith *History of Fine Art in India and Ceylon* pls. 58 59.

<sup>107</sup> Griffiths *Ajanta-Paintings* vol. I pls. 69-74 77 79.

<sup>108</sup> In Kamboja dagegen zeigen ihn noch die Reliefs von Angkor Vat.

<sup>109</sup> K. Wilh. *Java*, pls. 30-32. *Museum für Völkerkunde München* 6413 6420 6423.

<sup>110</sup> A. Foucher *Iconographie Bouddhique* Paris 1906. Coomaraswamy *Boston Portfolio* 1923 pl. 35 B.

<sup>111</sup> *Rajatarangini* transl. M. A. Stein III 391f. 444 III 422 4419f. etc.

<sup>112</sup> Man vergesse nicht, daß z. B. im 11. Jahrhundert die Bezeichnung »Rajpute« mit der sich heute ganze Stämme titulieren, noch wirklich einen Königssohn bedeutete. Warum sollen nicht auch andere Begriffe und Gegenstände dieselbe Entwertung durchgemacht haben?

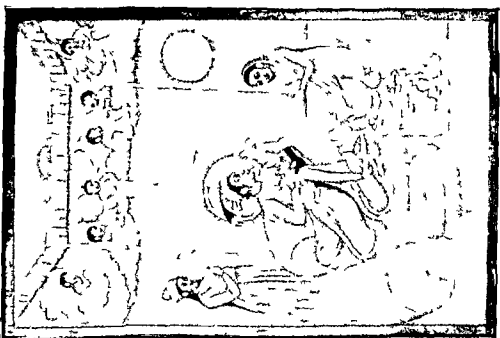


Abb 14 Liebespaar. Miniatur aus der Zeit des Großmoguls Shahjahan (1628–1658), etwas europäisch beeinflusst  
Museum für Völkerkunde, Berlin I C 24343 fol 13a

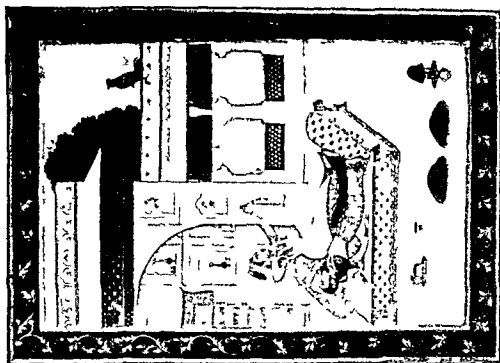


Abb 15 Braut vor Mutter der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts  
(um 1720)  
Museum für Völkerkunde, Berlin I C 24347, fol 27a

erst noch ganz unmöglich<sup>113</sup> Gleichzeitig mit der Choli scheint auch statt des ungenähten der genähte Rock aufgekommen zu sein, und der Gebrauch, die Sari über den Kopf zu legen In dieser Weise haben sich dann die Rajputnis zu der Zeit gekleidet, als Akbar sie in seinem Harém aufnahm Dazu kamen Bänder am Ober- und Unterarm mit Pompons an den Verschlussbändern<sup>114</sup> Das Haar wurde in einen Schopf hochgenommen und dann zu einem mit einer Troddel verzierten Zopfe geflochten Über das Haar wurde ein Schmucknetz<sup>115</sup> gelegt Die Männertracht dagegen hatte noch manche Wandlungen durch zumachen Sie stand mehr unter dem Einflusse der Muhammadaner, seit diese Hindustan erobert hatten Und zwar scheint dies schon in früher Zeit geschehen zu sein Denn die Rajputen trugen zu Akbars Zeiten noch die muhammadanische Jamah auf der linken Schulter geschlossen<sup>116</sup>, was bei diesen schon seit dem ersten Mongolenanfall außer Übung gekommen war<sup>117</sup> In Akbars Zeit hatte dieser Rock eine etwas eigene Schnittform<sup>118</sup> angenommen, indem man an beiden Seiten zwei bis drei Zipfel herunterhängen ließ Dieser Rock hieß Takauchiyah, — „von indischer Form“, wie Abul-Fazl<sup>119</sup> ihn charakterisiert Über die Schultern warf man dann noch einen Schal, Gautah Auch der Turban war schon im Gebrauch, und zwar in einer flachen, sehr fest gewickelten Form<sup>120</sup>, anscheinend einer eigenen Weiterentwicklung des vormongolischen Turbans der seldschukischen Türken<sup>121</sup> Das Haar, in älterer Zeit immer lang<sup>122</sup> getragen, wurde auch jetzt nur selten geschnitten, das Kinn wurde rasiert und nur ein kurzer Schnurbart blieb stehen

Akbars enge Beziehungen zu den Hindufürsten hatten nun eine weitgehende Annäherung zwischen Chagatai und Rajputenkultur zur Folge Allerdings, zu einem Ausgleich sollte es noch nicht kommen, dazu war die Berührung noch zu kurz, wenn sie auch schon in den letzten Jahren Humayun's begonnen hatte Die Chagatai Tracht ist endgültig erst unter Jahangir ausgestorben, in der Frauenkleidung blieben Turki und Rajputni Mode noch unvermittelt nebeneinander stehen Aber Akbar's Regierung verdankt die klassische Mughal männertracht ihre Entstehung<sup>123</sup> Die Takauchiyah wurde übernommen, doch so, daß die Zipfel im allgemeinen wegfielen und der Verschleiß unter der rechten Schulter war Die Hosen (yarpirahan) wurden lang bis zu den Knöcheln getragen. Die mancherlei Überwürche kamen, außer bei Mullas und Leuten von deren Art, außer Gebrauch Dafür wurde die die Takauchiyah sehr weit, und aus festerem als dem durchscheinenden indischen Muslin gearbeitet (qaba) Oft wurde an sie eine Art Matrosenkragen<sup>124</sup> mit sehr spitzen Ecken

<sup>113</sup> Eine Ableitung der Choli von den langen losen vorn offenen Jacken, die nach den Ajanta Malereien und Yuan Chwang die vornehmen Nordinder in alter Zeit tragen dürfte doch bei dem ganz verschiedenen Schnitte unmöglich sein.

<sup>114</sup> Abb 9 10 11, 12

<sup>115</sup> Abb 10 Kühnel Goetz, Indische Buchmalereien pl 2

<sup>116</sup> Das läßt sich bei sämtlichen Miniaturen feststellen A in: Akbari I 88 Manucci Storia de Mogor, II 122.

<sup>117</sup> Kühnel Miniaturmalerei, z.B. Tafel 17, abbäsidische Schule gegen Tafel 33 mongolische Schule etc. Noch auf den Figuren der Raghes Keramik schließt der Rock links!

<sup>118</sup> Abb 7, 10, 12, 13

<sup>119</sup> A in: Akbari I, 88.

<sup>120</sup> Abb. 7, 8, 10 12.

<sup>121</sup> Vgl. die Mosul-Bronzen und „arabischen“ Miniaturen

<sup>122</sup> Kühnel pl 142.

<sup>123</sup> Leider ist mit der ausführlichen Liste von Kostümen die uns Abul-Fazl im 31. A in gibt bei den unbestimmten Angaben nur wenig anzufangen. — An dieser Stelle möchten wir auf die Bedeutung der Trachtenforschung für die Klärung des Ruz' Abbäsi Problems hinweisen. Eine Reihe von diesem Künstler zugewiesenen Miniaturen (z. B. Martin II, pl. 159 f. „Herat about 1630.“) zeigen derart aus gesprochen indische Kostüme daß sie nicht diesem Meister sondern wohl seinem am Hofe Jahangir's lebenden Nachfolger Aghā Ruz' zugeschrieben werden müssen

<sup>124</sup> Bunyon Arnold Court Painters pl 41

Form der Choli und den Kopfschmuck unterschied. Die erstere<sup>133</sup> war kürzer als es in der Ebene üblich war und genügte nur, die Brüste zu halten, welche in einer Art Erweiterung lagen, gebildet durch je einen bald wagrecht bald senkrecht eingesetzten Zwickel aus gefaltetem Tuche. Dazu kam um den Halsausschnitt ein gefalteter Jabotkragen, der von einer Art kurti<sup>134</sup> übertragen worden sein dürfte, welche die vornehmen Damen der katoch- und Poprarajputen zuweilen auch benutzten. Diese kurti war ein langer, weiter Rock aus dünnstem Daccamuslin mit engen Ärmeln bis zu den Handgelenken und einem Jabotkragen, vorn in der Mitte war er offen und wurde dicht unter den Brüsten geschlossen. Zuweilen kam statt des Jabotkragens auch ein reich gestickter, breiter Kragen aus Silberstoff<sup>135</sup> vor. Dieses Kostüm stammt aus der Ebene, wo es schon früher als Kleidung für Hindumänner und Frauen der höheren Klassen<sup>136</sup> vorkommt. Doch wurde es tiefer geschlossen und statt des Jabotkragens waren kleine Einzelbändchen angenäht, die ursprünglich zum Schließen des Gewandes dienten, aber im allgemeinen offen blieben. Diese Tracht wie auch ein kurzes Kopftuch ist jedenfalls eine Abart der Timuridentracht, wie sie Miniaturen der späten Bihzadschule schildern<sup>137</sup>. Darunter trugen die Frauen lange, an den Knöcheln engschließende Hosen, und eventuell eine Choli. Wo die Hosen an der Hüfte durch einen Gürtel gehalten wurden, hing die große, schon in der ältesten indischen Tracht übliche Schärpe, reich in Gold und Stickerei gearbeitet. Auf dem nach indischer Sitte glatt gescheitelten Haare saß zur Linken eine kleine silberne Schmuckscheibe<sup>138</sup> mit einem Knopf darauf. Mit dieser zusammen, oder auch allein, hing man an einer Perlenkette vom Zopfansatz über den Scheitel eine Tika<sup>139</sup>, wie sie noch heute üblich ist. Der Ohrruschelrand wurde mit unzähligen kleinen Ringen<sup>140</sup> besetzt, ins Ohrläppchen kam eine reich gearbeitete Ohrscheibe (karn phul). Diese Tracht bargerte sich nun auch am Mughalhofe ein und verdrängte die bisherigen Frauenmoden<sup>141</sup>. Schnell entledigte sie sich ihrer auffallendsten Auswüchse und wurde in dieser Form die Grundlage der klassischen Mughalfrauentracht. Der Kopfschmuck fiel weg, statt seiner blieb nur noch ein kleiner Ring mit zwei Perlen und einem Anhänger im Ohr. Der Kopf, den die Palastfrauen oft frei getragen, wurde mit dem Sārī, oder bei Prinzessinnen mit einem Turban<sup>142</sup>, bedeckt. Die Choli<sup>143</sup> wurde glatt und unscheinbar, kaum, daß ein paar Borten noch ihren alten Aufbau verrieten. Die kurti wurde immer mit einem Jabotkragen getragen. Und dies blieb die Kleidung der indischen Hofdamen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, und nur wenig verändert, bis in das 19te. Die Männertracht dagegen änderte sich nur wenig. Der Turban ist schon besprochen worden. Daneben kamen gelegentlich, ebenso wie in Persien, damals portugiesische und englische Hüte in Gebrauch<sup>144</sup>. Die Männer trugen allgemein kleine Ohrringe mit je einer Perle<sup>145</sup>, seit Jahāngīr 1615 in Erfüllung eines Gelübdes während einer Krankheit<sup>146</sup> sich solche zugelegt hatte. Auch war es nicht mehr Sitte,

<sup>133</sup> Abb. 11

<sup>134</sup> Abb. 8.

<sup>135</sup> Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst. VIII 1923 p. 70 Abb. 4

<sup>136</sup> Abb. 3 12.

<sup>137</sup> Goetz. Studien zur Rajputen Malerei (Ostasiatische Zeitschrift 1922, 23)

<sup>138</sup> Abb. 9 13. Martin. Miniature Paint. nr II pl. 201 oben Mitte. Cicerone 1923 Heft 9 Abb. 2.

<sup>139</sup> Martin II pl. 201 l u (Love scene). Cicerone ebenda.

<sup>140</sup> Abb. 11

<sup>141</sup> Clarke. Thirty Mogul Paintings of the School of Jahāngīr. London 1922, pl. 3, no. 7. Museum f. Völkerkunde. Berlin I C 21302, fol. 35a.

<sup>142</sup> J I A I, no. 120 pl. 11

<sup>143</sup> Abb. 9 13. Coomaraswamy. Rajput Painting. pl. 30, etc.

<sup>144</sup> Libr. pict. A 117 fol. 16a et alia.

<sup>145</sup> Tuzuk i Jahāngīrī 1609 frontisp. ecc.

<sup>146</sup> Tuzuk i Jahāngīrī 1609 p. 207f.

sich ganz zu rasieren, sondern man beschränkte dies auf das Kinn und ließ den Backenbart etwas wachsen. Die Schuhe der Humayun- und Akbarzeit mit ihren hohen Hacken kamen auch außer Mode und wurden bei Männern wie Frauen durch zwei andere Formen ersetzt. Eine Art<sup>152</sup>, die etwa unseren Halbschuhen ohne Absätze entspricht, und eine andere<sup>153</sup> (paposh), Schlappen mit reichen Fransen über der Spitze, die man meistens trug. Jahangir selbst liebte es, sich, seine Waffen, Kleider und Turban mit soviel Perlen wie möglich zu behängen. Es war das seine besondere Schwäche, diese Vorliebe für edle Steine. Sir Thomas Roe<sup>154</sup> schildert seine Erscheinung also: „On his head he wore a rich Turbant with a plume of herne tops, not many, but long, on one syde hung a ruby unset, as bigg as a walnutt, on the other syde a diamond as great, in the middle an emrallid like a hart, much bigger, His shash (Turban Tuch) was wreathed about with a Chayne of great Pearle, rubyes, and diamondes drild. About his Neck hee carried a Chaine of most exallent Pearle, three double, so great I never saw, at his Elbowes, Armetts sett with diamonds, and on his wristes three rowes of severall sorts. His hands bare, but almost on every finger a ring, his gloves, which were english stuck under his Girdle. his Coate of Cloth of Gould without sleeves upon a fine Serman as thin as Lawne, on his feete a payre of embrodered buskinges with Pearle, the toes sharp and turning up. Thus armed and accomodated, hee went to the Coach —

### *Die Mughaltracht unter dem Einflusse des Dakhn*

#### *1. Die klassische Mughaltracht (ca. 1630—1710)*

Unter Jahangirs Sohn Shah Jahan (1628—1659) und seinem Enkel Aurangzib (1659—1708) erreichte das Mughalreich den Gipfel äußerer Macht und äußeren Glanzes. Aber es war das mehr die Auswirkung der Leistungen der vorausgegangenen Zeit. Die treibenden Kräfte, scheinbar zum höchsten Gipfel steuernd, begannen langsam die Basis des Reiches zu unterminieren. Der alte Gegensatz Pathan und Mughal war verschwunden. Die Politik, im Westen gescheitert, konzentrierte ihre Kräfte ganz auf den Süden. Schon unter Akbar hatte man begonnen, das Dakhn zu erobern. Khandesh war gefallen. Unter Jahangir fiel endgültig Ahmadnagar, Shahjahan brachte Bijapur und Golkonda unter seine Souveränität, Aurangzib verleihte sie dem Reiche ein. Die Großen des Dakhn traten in den Dienst des Großmoguls, alle Muslms Indiens emte ein Szepter. So wurde das Gleichgewicht des Reiches zerstört. Wieder begann die Unterdrückung der Hindus, der Kampf gegen die Rajputen und dann die Maräthen, wieder fehlte das Gegengewicht gegen den mohammedanischen Adel, wieder ward der Kaiser ein Spielball seiner Vasallen. Aber noch war es nicht soweit, noch hielt der Bau. Doch Shahjahans Regierung bedeutet den Wendepunkt. Sultan Khurram hatte die Dakhn kriege in den letzten Jahren seines Vaters persönlich geführt. Und als er zur Regierung kam, verloren die Rajputen mehr und mehr ihren Einfluß am Hofe, und an ihre Stelle trat die persische Partei der Kaiserin Mumtaz Mahal, traten die Offiziere der Südarmee und die übergetretenen Großen von Bijapur. Shastah Khan war der Bruder der Kaiserin, Shahnavaz Khan ihr Schwager und der Großvater Ja'far Khan wenigstens ein entfernterer Vetter. Alimardan Khan war einst persischer Gouverneur von Qandahar gewesen. Mit Jhujhar Singh Bundela<sup>155</sup> kam es schon bald zum blutigen Kriege,

<sup>152</sup> Kühnel-Goetz Indische Buchmalereien pl. 7

<sup>153</sup> Abb. 12.

<sup>154</sup> Embassy to the Court of the Grand Mogul 1615—1619 ed. W. Foster London 1899 p. 322ff.

<sup>155</sup> Jadunath Sarkar History of Aurangzib Calcutta 1912 I 15



Abb. 20. Portraits des Großmoghuls Ahmad Shah (1718—1751)  
mit dem Großvezier Safdar Jang und dem Gunstling Naryab Bihadur  
Miniatür im Museum für Volkerkunde, Berlin I C 21319 fol. 25a



Abb. 19. Hindu Frauen aus dem Dakshin. *Wasser- und Ölfarbenmalerei, 18. Jahrhundert.*  
Museum für Völkerkunde, Berlin I C 21319 fol. 1b



auch Bikamr verhielt sich kühl. Dagegen hielten Amber, Jodhpur (Maharaja Jasvant Singh) und Kangra (Raja Jagat Singh)<sup>156</sup> vorerst noch treu zum Reiche. In Benares wurden die Hindutempel zerstört<sup>157</sup>. Andererseits kamen in der Kunst die persischen Elemente wieder mehr zur Geltung, und der Islam wurde wieder alleinige Staatsreligion. Aber es war all dies mehr eine Wandlung des Empfindens als eine bewußte Schwenkung. Der luxuriöse und ausschweifende Kaiser machte sich in dieser Hinsicht ebensowenig Gedanken wie sein Vorgänger, und es lag diese Entwicklung mehr in der allgemeinen Kräfteverschiebung, der das religiöse Gefühl des Kaisers entgegenkam. In der Tracht machte sich dies doppelt fühlbar. Einerseits in der Rückkehr zur muslimischen Sitte. Man trug den Bart wieder lang, sogar sehr lang<sup>158</sup>. Dann aber kam der Gebrauch persischer Kleidung wieder mehr in Mode. Über die Qaba wird oft wieder der Farj<sup>159</sup> getragen, statt der Schlappen Schaftstiefel<sup>160</sup>. Und der Einfluß des Dakhn begann sich nicht nur in dem weitgehenden Gebrauch des weiten, südindischen Mantels<sup>161</sup> zu zeigen, sondern, wie ja immer zuerst, in der Umbildung des Turbans. Dieser wurde wieder flacher<sup>162</sup> und begann mehr nach hinten zu rutschen. Vor allem aber wurde der Shash breiter und breiter, wurde bald der dommerende Bestandteil des Turbans, dessen vordere Hälfte sich fast bis zu einer Art Mutzenschild verkleinerte. Die hintere Hälfte dagegen ragte nur wenig aus dem Shash heraus, so daß eine ziemlich rundliche Gesamtform entstand<sup>163</sup>. Die Qaba wurde länger, hatte sie unter Jahangir bis dicht unter die Knie gereicht, so verlängerte sie sich bis zur Mitte der Waden, während man da gegen die Gürtelschärpe, die vorher fast bis zum Rücksaum herabgehangen hatte, auf dessen halbe Länge verkürzte<sup>164</sup>. Doch ließ der weitgehende Gebrauch sehr feiner Stoffe die Gewänder loser fallen und dadurch scheinbar weniger umfangreich erscheinen. In der Frauenkleidung bleibt jedoch die Hindutracht weiterhin herrschend. Weiterhin bleiben die langen Hosen mit dem Gürtel (zar-band) und der Schärpe, sie werden sogar durch kaiserliche Edikte in neue Gebiete, wie in Kashmir<sup>165</sup>, eingebürgert, wahrscheinlicherweise auch an den Rajputenhöfen. Die Choli hat nun eine ganz schlichte, schmeßsame Gestalt angenommen<sup>166</sup>. Doch wurde sie meistens nicht benutzt<sup>167</sup>. Die über sie getragene kurti ist fast unverändert geblieben, nur daß der Verschuß dichter unter die Brüste herangerückt. Der Kopfschmuck beschränkt sich auf die Tika an der Stirne und reichem Ohrschmuck. Durr, Karnphul und eine Anzahl kleiner Ringchen im Ohrrende<sup>168</sup>. Neben die Bazubands am Oberarm treten reiche, breite Schmuckbänder aus Gold um die Handgelenke, an den Rändern mit Perlen besetzt<sup>169</sup>. Um die

<sup>156</sup> Auch nicht unbedingt. — Aufstand 1641!

<sup>157</sup> 1632.

<sup>158</sup> Kühnel pls. 118 120 123 124 Sattar Kheiri pls. 14 16 47 48 etc.

<sup>159</sup> Martin Miniature Painting pl. 196—197 Coomaraswamy Indian Drawings I pl. 8 [3] 9 L Sattar Kheiri Indische Miniaturen pl. 47

<sup>160</sup> Coomaraswamy Indian Drawings I pl. IX r Kühnel pls. 123 124

<sup>161</sup> Indian Drawings I pl. 9 r Lipperheide 1473 12 (Bahlol Khan von Golkonda) G. Le Bon Les Civilisations de l'Inde Paris 1887 fig. 36.

<sup>162</sup> Martin II pls. 191 194 201 (ev.) 195 203.

<sup>163</sup> Abb. 14 Martin II pls. 192 Coomaraswamy Indian Drawings 1910 I pl. IX 1 Smith History of Fine Art in India pl. 131 Lipperheide 1473 10 9 4 11 Sattar Kheiri 14 16 19 32 41 Kühnel 118 123 Bernier ed. Constable frontispiece pl. 1

<sup>164</sup> Cicerone 1923 Heft 9 Abb. 3.

<sup>165</sup> Jadunath Sarkar History of Aurangzeb III 103f

<sup>166</sup> Sattar Kheiri pl. 37 41 L. Kühnel pl. 126 Cicerone 1923 Heft 9 Abb. 5

<sup>167</sup> Sattar Kheiri pl. 32, 33 41 r

<sup>168</sup> Sattar Kheiri pl. 41 Kühnel pl. 126.

<sup>169</sup> Sattar Kheiri pl. 33 Kühnel pl. 126.

Knöchel schlingen sich oft Reifen<sup>110</sup>, die Fußsohlen werden mit Menhdi gefärbt<sup>111</sup>. Die Pantoffeln<sup>112</sup> sind von der gleichen Gestalt wie früher, nur daß die reichen Fransen auf den Spitzen weggefallen sind. Die Kopfbedeckung ist meist die Sari, doch hatten Prinzessinnen das Vorrecht, den Turban zu tragen<sup>113</sup>. Daneben kam gelegentlich eine andere Kopfbedeckung<sup>114</sup> vor, meist von jungen Mädchen und Leibdieneninnen getragen: eine Mütze mit leicht abstehendem, hohen Rand aus gefaltetem und oft reichgesticktem Muslin. Ist das etwa eine Abart der alten Henninmütze?

Die Entwicklung, die unter Shahjahan begonnen, nahm unter seinem Sohne Aurangzib (1659–1707) ihren Fortgang. Der Krieg im Dakhn nahm je länger, desto mehr, die ganze Kraft des Reiches in Anspruch. Die Hauptstadt mußte nach dem Süden, nach Aurangabad verlegt werden, um den Kampf besser leiten zu können. Der Schwerpunkt des ganzen Staates konzentrierte sich immer mehr hierher, je schwerer die Marathen zu Lande wie zur See zu schaffen machten, je mehr sich nach der Zerstörung von Bijapur und Golconda ein ausgesprochenes Freischärlertum im Karnatik entwickelte, je mehr die Generale ihre Unentbehrlichkeit erkannten und durch lässige Strategie den Kampf in die Länge zogen. Dabei wechselten die Parteien dauernd, bald kämpften die Truppen unter den Fahnen Delhis, bald unter denen von Bijapur oder Satara. Der große Mir Jumla<sup>115</sup>, Aurangzibs vertrautester Feldherr, war vorher Großvazir von Golconda gewesen. Fast alle bedeutenderen Generale waren die längere Zeit im Süden Hindustan selbst lag mehr und mehr außerhalb des nächsten Gesichtskreises des Hofes. Der Großvazir Asad Khan verwaltete es im Namen des Kaisers. Dazu kam immer mehr die Loslösung des Nordens. Die Rajputen<sup>116</sup> lagen seit Jasvant Singhs Tode in bitterster Fehde mit dem Kaiser. Schwere Schlachten erzwangen die Besetzung Jodhpurs, aber die Rathors führten den Guerillakampf gegen Aurangzibs Generale fort. Und der Krieg gegen den Rana von Udaipur hatte beinahe zum Sturze des Kaisers geführt, als sich die Sisodias mit dem aufständigen Prinzen Akbar verbündeten. Die Marathen zogen ungestraft bis vor die alten Hauptstädte an der Jamna, unterstützt von den aufsässigen Hindubauern. Bei Mathura kam es zu einem Aufstande der Satnamis und Goklas<sup>117</sup>, der Agra bedrohte. In Jammu mußte 1667 eine schwere Revolte niedergeschlagen werden. Die Stämme des Khaibarpasses<sup>118</sup> konnten nur mit größter Mühe beruhigt werden, durch die schweren Kämpfe in den afghanischen Pässen wurde wieder und wieder die Verbindung mit Kabul abgeschnitten. Und wenn das Reich noch nicht zerfiel, so war dies nur dem eisernen Willen des Kaisers zu verdanken. So beginnt mit Aurangzibs Herrschaft die Periode, wo das Dakhn den entscheidenden Einfluß auf die Weiterentwicklung der Mughaltracht nimmt. Wie die Dakhnitrachten der älteren Zeit sich entwickelt, kann an dieser Stelle leider nicht näher verfolgt werden, da nicht genügend Material zur Verfügung steht. Soviel aber läßt sich mit Sicherheit sagen. Auch im Dakhn war eine Tracht üblich, die der der älteren Mughalzeit nicht sehr ferne stand. Wesentlich war aber, daß für die weitere Entwicklung nicht die Qabā, sondern der in der Mitte schließende Überrock<sup>119</sup> entscheidend wurde. Auch hier herrschte die gleiche Tendenz,

<sup>110</sup> Kühnel pl. 126.

<sup>111</sup> Kühnel pl. 126.

<sup>112</sup> Sattar Kheiri, pl. 32.

<sup>113</sup> Manucci II 341. Abt. 21. 23. Sattar Kheiri, pl. 43. G. Le Bon, Les Civilisations de l'Inde, Paris 1887, fig. 39.

<sup>114</sup> Abb. 14. Sattar Kheiri, pl. 28. H. Bernier ed. Constable, fig. 11, p. 296.

<sup>115</sup> Jadunath Sarkar, History of Aurangzeb I 220f.

<sup>116</sup> Ebenda III 365ff.

<sup>117</sup> Ebenda III 331ff.

<sup>118</sup> Ebenda III 216ff.

<sup>119</sup> Abb. 19.



in dem heißen Klima die Kleidung möglichst leicht zu machen. Aber neben der unter dem Einfluß der Mughals eingebürgerten Qaba entwickelte sich ein anderer Rock von sehr ähnlichem Schnitte, der aber in der Mitte fest geschlossen wurde. Das andere aber war der Gebrauch des großen Mantels<sup>180</sup>, der nur im Dakhin vorkam. Und zum dritten, die eigenartige Turbanform. Sie geht in gleicher Weise wie der Turban der Akbarzeit auf den der Seljuken zurück. War dieser Turban aber noch verhältnismäßig niedrig, so wird er in der Folgezeit immer höher. Der Shash wird im gleichen Maße breiter und das hintere Ende ragt nur wenig hervor, in der Seitenansicht der Miniaturen wirkt das Ganze fast trapezartig. Dieser Turban<sup>181</sup> wirkt nun auf die Mode der Mughals zurück, ohne allerdings sich schon jetzt durchzusetzen. Der Mughalturban<sup>182</sup> wird nämlich höher und verliert seine ausgeglichene, rundliche Gestalt. Der Shash beherrscht, bald oben und unten gleichmäßig weit gewickelt, bald oben etwas enger, den Turban, dessen hintere Partie breit und flach über das Band vorragend, eckig nach unten abfällt. Sonst aber folgt die Kleidung im allgemeinen noch der bisherigen Tradition. Die Tendenz, die Qaba länger werden zu lassen<sup>183</sup>, wurde vorerst durch Aurangzabs rigorose Kleidervorschriften zurückgedämmt. Die für die Qaba verwendeten Stoffe wurden wieder steifer, gemäß der kriegerischen Zeit und den puritanischen Anschauungen des Kaisers der jeden unnötigen Luxus in seiner Umgebung unterdrückte. Die Frauentracht blieb auch im wesentlichen unverändert. Doch kam unter dem Einflusse des Kaisers, der an den durchsichtigen Frauenkleidern Anstoß nahm, wenigstens für die Winterzeit ein Jacket<sup>184</sup> über die Kurti in Mode, aus schwerem Goldbrokate mit Blumenstickereien. Als Ohrschmuck wird die karnphul von einem Ring<sup>185</sup> mit zwei aufgesteckten Perlen und einem Hänger zurückgedrängt. Gelegentlich kommen schon das für die Folgezeit so typische Kettchen<sup>186</sup> zwischen Tika und Ohrschmuck, und ein kleiner Nasenring<sup>187</sup> mit zwei Perlen vor. Manucci<sup>188</sup> schildert die Kleidung der damaligen vornehmen Damen, zu denen er als Leibarzt des Prinzen Shah 'Alam (Kaiser Bahadur I.) Zutritt hatte, folgendermaßen: „Diese Damen tragen ihre Rubine in solcher Weise (auf Schnüre gereiht) um nicht ihre Zahl und Gewicht zu verringern, denn sie wissen sehr wohl, daß nur so sie tragen können, und andererseits haben sie es nicht nötig, sie zu verkaufen. So ist es ihnen gleichgültig, daß sie durchbohrt sind. Sie tragen diese Halsketten wie Scharpen über beide Schultern, bis zu drei Ketten auf jeder Seite. Gewöhnlich haben sie auch drei bis fünf Perlenketten vom Halse bis zur unteren Magengegend hängen. Auf dem Scheitel ist ein Perlenbüschel, welches bis in die Mitte der Stirn herabhängt, mit einem wertvollen Schmuck von seltenen Steinen in der Form der Sonne, oder des Mondes, oder eines Sterns, oder zuweilen mancherlei Blumen nachahmend. Dies steht ihnen außerordentlich gut. Auf der rechten Seite haben sie einen kleinen, runden Schmuck, bei dem ein kleiner Rubin zwischen zwei Perlen eingesetzt ist. In ihren Ohren sind kostbare Steine, um den Nacken große Perlen oder wertvolle Steine, und über diese ein kostbares Ornament, welches in der Mitte einen großen Diamanten, oder Rubin,

<sup>180</sup> Kühnel pl 104. Kühnel Goetz. Indische Bucl malere en pls 7 8. Museum für Völkerkunde Berlin I C 24344 fol. 15a.

<sup>181</sup> Lipperheide 1473 12 13 (Golconda!) 6 (Murād Bakhsh) Bernier ed Constable fig. 3 pl 69.

<sup>182</sup> Smith History of Fine Art in India pl 130. Coomaraswamy India Drawings I 8 [3]. Martin pls 187 192. Sattar Kheir pls. 14 45 47 48. Kühnel pls 120 124 131. Panser Manucci Handschr. Bibliothèque Nationale O D 45 bei Irvine. Manucci Ausgabe Cicerone 1923 Heft 9 Abb 3.

<sup>183</sup> Jadunath Sarkar III 103.

<sup>184</sup> Abb 17.

<sup>185</sup> Abb 14. Sattar Kheir pls. 32 33 41 43.

<sup>186</sup> Cicerone 1923 Heft 9 Abb 5.

<sup>187</sup> Ebenda. Kühnel pl 126.

<sup>188</sup> Storia do Mogor II 339ff.

oder Smaragd, oder Saphir hat, gefaßt von dicken Perlen. An ihren Armen tragen sie oberhalb der Ellenbogen reiche Armbräder, 2 Zoll breit, außen mit Steinen besetzt, von welchen kleine Perlenketten herabhängen. An ihren Handgelenken sind reiche Reifen, oder Perlenbänder, welche meist acht bis neunmal um den Arm gehen. Auf diese Weise haben sie oft die Stelle, wo ich den Puls zu fühlen hatte, so bedeckt, daß ich kaum mit der Hand daran konnte. An ihren Fingern befinden sich schöne Ringe, und an dem rechten Daumen ist immer ein Ring, wo an Stelle des Steines ein kleiner Spiegel montiert ist, von Perlen umgeben. Diesen Spiegel benutzen sie, um sich dauernd zu betrachten, was sie sehr gerne tun. Außerdem haben sie eine Art Gürtel von Gold, zwei Finger breit, über und über mit Edelsteinen besetzt. Am Ende der Bänder, welche ihre Hosen festhalten, befinden sich Perlenbüschel aus je 15 Ketten 6 Finger lang. Um ihre Kniechen tragen sie kostbare Metallreifen oder Perlenschnüre.

Die Kostüme dieser Prinzessinnen sind prachtvoll und kostbar, parfümiert mit Rosenwasser. Jeden Tag wechseln sie mehrmals ihre Kleider, dies ist eine Folge der Wetterwechsel, die dauernd im Mogullande sich vollziehen — —

Alle Frauen Indiens haben die Gewohnheit ihre Hände und Füße mit einer bestimmten Erde einzureiben, welche sie *mendi*<sup>199</sup> nennen, die die Hände und Füße rot färbt, so daß sie aussehen, als ob sie Handschuhe an hätten. Sie tun dies, weil sie wegen der großen Hitze weder Strümpfe und Handschuhe tragen können. Sie sind daher auch gezwungen, so außerordentlich dünne Gewänder anzuziehen, daß ihre Haut durchscheint. Sie nennen diese Stoffe *sirices*, und andere *mimal* (*muslin*). Im allgemeinen tragen sie zwei oder drei Gewänder, von denen keines mehr als eine Unze wiegt, und 40–50 Rupien wert ist. Dies gilt nur ohne den Goldschmuck, welchen sie dazu tragen. Sie schlafen in diesen Kleidern, und erneuern sie alle 24 Stunden, und ziehen sie nie wieder an, sondern verschenken sie an ihre Dienerschaft.

Ihr Haar ist immer gut frisiert, geflochten, und mit aromatischem Öl parfümiert. Sie bedecken ihren Kopf mit einem Schal aus Goldstoff von verschiedener Arbeit und Farbe. Während der kühlen Jahreszeit tragen sie dieselbe Kleidung, bedecken sich aber mit einer wollenen *cabaye* (*qaba*) von feiner kashmirarbeit. Über ihre verschiedenen Kleider ziehen sie dünne Schals, so fein, daß sie durch einen kleinen Fingerring gezogen werden können — — — —

Manche von den Prinzessinnen tragen mit Erlaubnis des Kaisers Turbane. Auf dem Turban ist eine kostbare Agraße, umgeben von Perlen und Edelsteinen. Dies steht ihnen vorzüglich, und läßt sie reizend aussehen.

## 2. Das Kostüm der Zeit der Hegemonie des Südens (ca 1710–1760)

Nach dem Tode des großen Kaisers ging es mit dem Moghalreiche rasch abwärts. Schon seit Jahangirs Rebellion hatten die Thronwechsel das Reich jedesmal schwer erschüttert. Nur die innere Ruhe und die langen Zeiten gesicherter Regierung hatten die Folgen der erbitterten Thronkämpfe wieder ausgeglichen. Während jetzt aber die Marathen und Rajputen, die Sikh und kleinere Aufstände überall drohten, begann der Krieg um die Herrschaft, aus dem nach der Schlacht von Dholpur<sup>200</sup> Shah 'Alam als Bahadur Shah I hervorging. Der Kampf mit den Rajputen führte nun zum Abfall Jajpurs und der Gründung eines großen Rajputen Bundes<sup>201</sup>. Dann kam der große Aufstand des Sikh-Gurus Bandah<sup>202</sup>. Und während der Kaiser noch kaum die Unruhen nächst

<sup>199</sup> Gemeint ist *mendi*.

<sup>200</sup> Elliot-Dowson VII pp. 396ff.

<sup>201</sup> Ebenda VII 404f. 420. Burgess Chronology p. 150.

<sup>202</sup> Elliot-Dowson VII 413ff., 423ff.

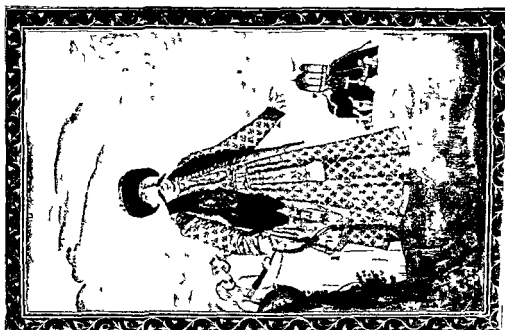


Abb. 22. Porträt des Nawabs Shuja ad daulah von Oudh  
(1751–1772) vom Mehrchand Museum für Volkerkunde  
Berlin IB 24313 fol. 17a (Vgl. Köhnel: Mehr Ischand no. 8)

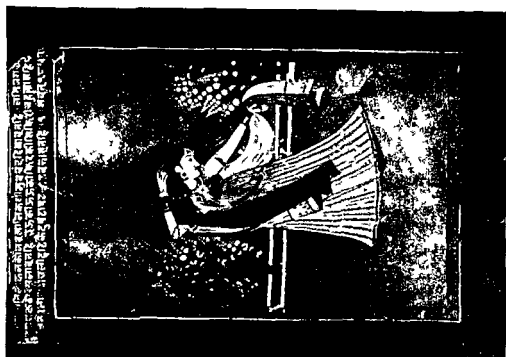


Abb. 23. Mädchen und Chakori  
Miniatur von Mola B. m. aus Garhwal, datiert 1763  
Sammlung Pandit Gulati

der Hauptstadt hatte dämpfen können, starb er plötzlich. Sein Nachfolger Jahandar Shah<sup>193</sup> wurde nach kurzem zügellosen Regiment gestürzt. Die Statthalter von Bengalen erhoben den Prinzen Farrukhsiyar auf den Thron. Mit ihren Armeen hatten die beiden Sayyids, 'Abdallah und Hussein Khan Barha, den Kaiser zur Herrschaft geführt, nun aber benutzten sie ihn als ihre Puppe, um selbst die Regierung in die Hand zu nehmen. Als Farrukhsiyar widerstrebte, ward er kurzerhand geblendet und abgesetzt<sup>194</sup>. Nach einigen kurzen Zwischenregierungen folgte der junge Muhammad Shah. Als er älter wurde, begann er den Kampf gegen die beiden Sayyids um seine Selbständigkeit. Tatsächlich hatten die Kaiser seit Bahadur I sich darauf beschränken müssen, die Statthalter der großen Subahs nur zu ernennen, mußten es aber diesen überlassen, zu sehen, wie sie auch tatsächlich die Verwaltung in die Hand bekamen; geschweige denn, daß sie in der Lage gewesen wären, ihre Tätigkeit in den Provinzen zu kontrollieren. Die Sayyids hatten sich nun des Dakhin bemächtigt<sup>195</sup>, um sich in dieser militärisch stärksten Provinz die Hausmacht zu schaffen, welche ihnen die Hausmeierschaft über das Reich erhalten sollte. Muhammad Shah begann damit, daß er Chm Qahel Khan Nizam al-Mulk zum Statthalter des Dakhin durch geheime Befehle<sup>196</sup> ernannte; dieser nahm auch das Dakhin in heißem Kampfe Sayyid Hussain 'Ali ab<sup>197</sup>, kurz darauf gelang es dem Kaiser, aus seiner goldenen Gefangenschaft zu entfliehen<sup>198</sup>. Die Barha Partei wurde überwältigt, und das Großvazirat ging an den Nizam über<sup>199</sup>. Dessen Macht vergrößerte sich noch mehr, als auch die Subah von Ahmadabad in seine Hand kam<sup>200</sup>. Zwar wurde er bald als Vazir von Qamar-ad-Din-Khan<sup>201</sup> abgelöst, und zog sich nach Haidarabad zurück. Aber das Übergewicht des Dakhin ward davon nicht berührt. Denn die Marathen, die schon längst im Dakhin den Chauth-Tribut erhoben, begannen ihre Raubzüge bis vor die Tore der Hauptstadt auszudehnen. Dagegen blieb der Zug Nadir Shahs von Persien (1739) ohne Folgen; der baldige Tod des Shahs (1747) und der Kampf der Afghanen um ihre Unabhängigkeit verdamnten diesen Eroberungszug zur Episode. Die Erfolge heimten die Marathen ein. Die letzte Kraft Delhis war gebrochen und die Raubzüge der Heere Pünas dehnten sich bis ins Panjab<sup>202</sup> ungehindert aus. Die Nawabs von Bengalen und Oudh, die noch treu zum Reiche hielten, hatten genug zu tun, sich in ihren Statthaltereien ihrer zu erwehren, und die Rajputen, seit dem Tode Savai Jai Singhs II. durch den Thronfolgekrieg zwischen Jaipur und Jodhpur geschwächt, mußten ihre Suprematie anerkennen.

Es ist verständlich, daß unter diesen Umständen auch in der Tracht der Einfluß des Dakhin, schon vorher groß, sich vollends durchsetzte. Wie hat sich nun die Kleidung im Dakhin weiterentwickelt? Leider ist das zugängliche Material auch diesmal wieder recht spärlich, aber die wesentlichsten Linien sind doch verfolgbare. Die Männertracht hat sich anfangs nur wenig verändert. Es hatte sich im allgemeinen der Turban eingebürgert, wie er sich in den letzten Jahren Aurangzibs im Dakhin ausgebildet hatte. Doch wurde er erheblich spitzer umgestaltet<sup>203</sup>. Das Hauptzentrum dieser neuen Mode-

<sup>193</sup> Elliot Dowson, VII, 432 ff.

<sup>194</sup> Ebenda, VII, 478.

<sup>195</sup> Ebenda, VII, 448 ff.

<sup>196</sup> Elliot Dowson, VII, 488—489.

<sup>197</sup> Ebenda, p. 498 f.

<sup>198</sup> Ebenda, p. 505 ff.

<sup>199</sup> Ebenda, p. 517.

<sup>200</sup> Ebenda, p. 527.

<sup>201</sup> Ebenda, p. 523.

<sup>202</sup> Ebenda, VIII, 118, 267.

<sup>203</sup> Museum für Völkerkunde, Berlin, I C 24333, fol. 32a.

entwicklung war Haidarabad, die Hauptstadt des Nizam. Und hier können wir die allmähliche Umformung weiter verfolgen. Erst, etwa in der Zeit Farrukhsiyars, wurde der shahs noch breiter, während der hintere Turbanteil kurz und spitz herausragte<sup>204</sup>, dann nahm der Turban aber überhaupt eine spitzere, weiche, leicht gekrümmte Form an<sup>205</sup>. Neben die Qabā vom klassischen Mughalschnitte tritt ein Rock, der in der Mitte geschlossen, aus sehr dünnem Stoffe gearbeitet und an den Säumen mit Borten gefaßt war<sup>206</sup>. Darunter trug man gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Art kleine Choli — auch bei Männerkleidung! — Die Frauentracht hat eine ganz ähnliche Entwicklung durchgemacht. Auch hier blieb im Prinzip die Mughaltracht bestehen, nur daß die Damen meist unter die Kurti noch ein Jacket und darunter noch die Choli anzogen. Die kurti selbst wurde bei der Männerkleidung in der Mitte geschlossen — hat viel leicht sogar den Anstoß zu deren typischer Ausprägung gegeben —, die Taille wurde sehr geschnürt, so daß der Rock nach unten weit abstand. Dazu kam, daß sich der Turban in seiner spitzen, weichen Form bei den Frauen fast allgemein durchsetzte<sup>207</sup>. Einzelne Bilder<sup>208</sup> zeigen uns auch die Kostüme der Hindufräuen, die am Haidarabader Hofe als Tänzerinnen und ähnliches in Dienst waren. Sie unterscheiden sich von denen der Frauen Nordindiens durch die dicken, mit einer Reihe großer Halbkugeln verzierten Reifen an den Handgelenken, über und unter den Knöcheln, und durch die drei Glöckchen über der Ohrmuschel, wie den Anhänger links vom Scheitel.

Am Hofe von Delhi kam der Dakhni-Turban<sup>209</sup> schon unter Bahadur Shah I. allgemein in Gebrauch, und hat sich seitdem bis in die Zeit Ahmad Shahs gehalten, wobei er allerdings nach und nach flacher wurde<sup>210</sup>. Farrukhsiyar brachte eine eigene Mode auf, einen sehr lose gewickelten Turban<sup>211</sup> aus farbigem, reichgemusterten Brokat, mit Perlenschnüren umwunden, mit Federagraffen (sar-pesh) besetzt, in der Gesamterscheinung sich an den Turban aus den mittleren Regierungsjahren Aurangzibs anlehnend, jedoch pludriger. Auch in der Baritracht fällt diese Zeit etwas aus der Gesamtentwicklung heraus. Im Anfang des 18. Jahrhunderts wurde der lange Bart, über den sich unsere alten Indienreisenden so lustig machten, wieder kurz geschoren, so daß der Vollbart etwa 1 cm lang, parallel dem Kinnbacken abgeschnitten wurde<sup>212</sup>. Nicht selten blieb sogar nur ein Backenbart stehen, während man das Kinn ausrasierte. Diese Sitte scheinen die Barha Sayyids mit sich gebracht zu haben. Unter der Einwirkung des nun viel größeren Einflusses der Hindus rasierte man sich oft überhaupt gänzlich<sup>213</sup>. Die alte Mughal Qabā blieb weiter in Gebrauch, wurde aber länger, fast bis zu den Knöcheln<sup>214</sup>. Seit Muhammad Shahs Regierung endlich reichte sie fast bis zum Boden<sup>215</sup>. Daneben wurde aber auch die südindische Qabā, die in der Mitte geschlossen wurde, getragen. In den ersten Jahren Muhammad Shahs begann man auch in Delhi eine Art Choli unter die Qabā anzuziehen, aus dunklem, anscheinend sehr dünnem Stoffe. Die Qabā saß ziemlich lose darüber, so daß der untere Saum der Choli immer ganz verschwommen

<sup>204</sup> Ebenda fol. 30a

<sup>205</sup> Abb. 19

<sup>206</sup> Abb. 19

<sup>207</sup> Abb. 21. Museum für Völkerkunde Berlin I C 21333 fol. 31b

<sup>208</sup> Abb. 18. Rupsam IV, 1920 p. 16.

<sup>209</sup> Abb. 15.

<sup>210</sup> Ciccone 1923 Hef. 19 Abb. 6

<sup>211</sup> Coomaraswamy, Indian Drawings 1910 vol I pl 10 Kühnel pl 120 r u.

<sup>212</sup> Vgl. die Porträts Farrukhsiyars.

<sup>213</sup> Abb. 15, 20.

<sup>214</sup> Coomaraswamy Indian Drawings I 10.

<sup>215</sup> Coomaraswamy Indian Drawings II 26 Kühnel pl 122 Sattar khuri, pl 31



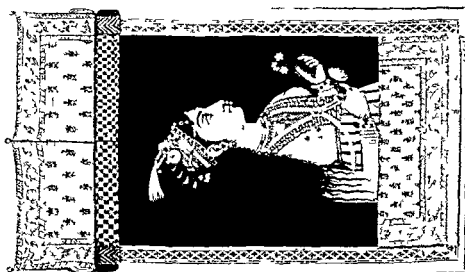


Abb. 23 Prinzessin an der Jharokha. Miniatur von Mihrehan I.  
Museum für Volkerkunde, Berlin I C. 21313 fol. 7a  
(Vgl. Kuhnel, *Mehr Teeland*, no. 4)



Abb. 24 Prinzessin von Delhi. Miniatur vom Ende des  
18. Jahrhunderts  
Museum für Volkerkunde, Berlin I C. 21317 fol. 16a

nach dem Tode Qamar ad din Khans durch die Ernennung des Subahdars von Oudh, Safdar Jang zum Vazir geschehen<sup>330</sup>. Aber dieser war bald wieder, erst durch den Eunuchen Javed Khan Bahadur<sup>331</sup>, den Favoriten der Kaiserinmutter Udham Bai, und nach dem Sturze Ahmad Shahs, durch Ghazi ad din Khan<sup>332</sup> verdrängt worden. Da letzterer gänzlich Werkzeug der Marathen war<sup>333</sup>, wurde erst, als in der Schlacht von Panipat die Marathen vernichtend von Ahmad Shah Durrani geschlagen worden, das Feld wieder für Oudh frei. Der Afghanen Shah, im Rücken von den Sikhs bedroht, mußte sich auf einige verwandtschaftliche Beziehungen<sup>334</sup> und eine Vertretung am Hofe beschränken. Es fiel ihm sowieso schwer genug, das Panjab für längere Zeit zu halten. Shuja-ad daulah von Oudh wurde nun Nawabwazir<sup>335</sup> und nochmals gelang es, das Reich zu einer vorübergehenden Blüte zu bringen. Es umfaßte Delhi, Agra, Oudh, Bihar, Teile der Rajputana und Rohilkand. Bengalen war schon 1757 durch die Schlacht von Plassey an die Briten gefallen<sup>336</sup>. Die Blüte währte aber nur für kurze Zeit. Schon 1764 überrannten die letzteren nach der Schlacht von Baksar Oudh<sup>337</sup>. Shuja'-ad-daulah mußte sich einen englischen Residenten und englische Offiziere<sup>338</sup> in seiner Armee gefallen lassen. Er suchte diese Schlappe wieder gut zu machen, indem er 1773 in einem äußerst grausamen Feldzug Rohilkand sich unterwarf<sup>339</sup>. Der Kaiser Shah Alam II., der durch ein recht ungeschicktes Doppelspiel nach dem Tage von Baksar sich mit dem Nawabwazir überworfen hatte, aber nun auch von den Engländern im Stiche gelassen wurde, verlor auch den letzten Rest seiner Macht. 1787 nahm der Rohilla Ghulam Qadir Khan<sup>340</sup> Delhi und rächte sich für die Greuel des Krieges von 1773—1774. Der Kaiser wurde geblendet, die Prinzen im Gefängnis dem Hungertode überliefert, die Prinzessinnen geschändet. Zwar wurde Shah Alam kurz darauf von seinem letzten Wazir, Sindia von Gwalior, befreit, und Ghulam Qadir zu Tode gemartert, aber des Reiches Herrlichkeit war vorbei. Delhi, kulturell längst nurmehr eine Dependence von Lakhnau, sank zum Sitz eines Titularkaisers herab, dessen Budget die Indische Kompanie bestritt. Aber auch Oudh ging es nicht besser. Denn 1800 mußte Nawab Sa'adat Ali in die Auflösung seiner Armee willigen. Und auch die letzten Shahe von Oudh waren nur mehr Puppen in den Händen der Briten, vielleicht mit mehr äußerem Glanze als der Padishah von Delhi, aber ebenso auf die Gnade und die Bajonette der „Company Sahib“ angewiesen.

Oudh und Bengalen waren vor dieser letzten Periode nur sehr wenig von den großen, von Süden kommenden Kulturströmungen berührt worden. Etwas abseits des großen Kriegsschauplatzes war ihre Verwaltung kräftig geblieben und konnte die gelegentlichen Einfälle der Marathen wohl abwehren. Dazu kam, daß sie die Heimat der „Perser“, der Sitten Indiens geworden waren und so in manchem ihren eigenen Weg gingen. Treulich, den allgemeinen Zeitströmungen hatten auch sie sich nicht zu entziehen vermocht, aber viele Formen ihrer Tracht haben sie selbständig und vom Dakhn unbeeinflusst aus der Kleidung der Aurangzibzeit weiter entwickelt. Dabei blieben sie untereinander eine geschlossene kulturelle Einheit, und zogen nach dem Tode Muhammad

<sup>330</sup> Elliot Dowson VIII 113 114 vgl. auch Abb. 20 (rechts Javed Khan Bahadur!)

<sup>331</sup> Ebenda VIII 113

<sup>332</sup> Ebenda VIII 140 141

<sup>333</sup> Ebenda VIII 169 ff. 266 ff.

<sup>334</sup> Sein Sohn Timur Shah heiratete eine Nichte Alamgirs II. anno 1758

<sup>335</sup> Elliot Dowson VIII 171 173 276—278

<sup>336</sup> Ebenda VIII 328 ff. 426 ff.

<sup>337</sup> Ebenda VIII 182 ff. 217 ff.

<sup>338</sup> Polier Johnson Champion Scott!

<sup>339</sup> Elliot Dowson VIII 215 ff. 304—310 422.

<sup>340</sup> Ebenda VIII p. 244 ff. J. A. S. B. 1911 p. 471 ff.

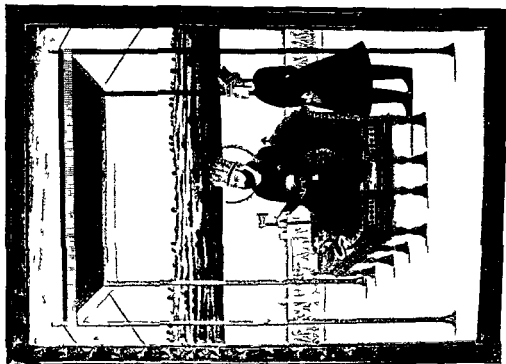


Abb. 26 Der afghanische Eroberer Ahmad Shah Durrani  
Minutier vor Ende des 18. Jahrhunderts  
Museum für Kunst und Geschichte, Berlin



Abb. 27 Minutier aus einer Nizami-Handschrift im  
Nationalmuseum der Persischen Literatur, Teheran

Shahs auch Ägra und Delhi in ihren Kreis. Insofern war man aber doch von der ganzen Zeit abhängig als man auch die Mode des langen Rockes mitrichtete, ja vielleicht stärker unterstrich als irgendwo sonst die Qabā reichte tatsächlich fast bis zum Boden<sup>241</sup>. Man übernahm auch den Mittelverschluß<sup>242</sup> und das Untergäßchen ließ letzteres aber fast ganz verschwinden, indem man es aus gleichfarbigem Stoffe arbeitete. Doch blieb gerade die seitliche geschlossene Qabā<sup>243</sup> sehr beliebt, so daß sie, aus feinstem weißen Muslin gearbeitet, meist auch die verdeckte Ecke unter der dem Verschluß gegenüber liegenden Schulter durchschummern ließ. Anfangs arbeitete man stark auf Taille, später aber suchte man den Eindruck einer gewissen Beibtheit zu erzielen, eventuell durch einen möglichst breiten Gürtel, der immer über der Taille saß. Das Gesicht wurde bis auf einen kleinen Schnurrbart rasiert. Der Turban (chirah) entwickelte sich direkt in Anlehnung an den der Zeit Aurangzibs weiter. Vielfach trug man diesen überhaupt weiter<sup>244</sup>, wobei man über den Shash ein breites Schmuckband legte, das an beiden Seiten halbrund endete, und durch eine Agraffe geschlossen, den Turban zusammen hielt<sup>245</sup>. Sonst aber herrschte die Tendenz, den oberen Teil des Turbans, der hinten über heraustrug, in den Shash hineinzuziehen, welcher möglichst dick gewickelt wurde. Es entstand so ein rundliches Gebilde von sehr fester Wicklung, nach oben abgeflacht. Später ließ man das kurze Hinterende des Turbans, stark zurückgeschoben, nach oben heraus schauen<sup>246</sup>. Gelegentlich kam auch wohl unter europäischem Einfluß, eine Pelzmütze<sup>247</sup> vor. Die Gürtelschärpe wurde im allgemeinen etwas nach der rechten Seite gerückt<sup>248</sup>, wenn sie nicht überhaupt wegfiel<sup>249</sup>. Auch der pelzverbrämte Überrock<sup>250</sup> und Schafstiefel<sup>251</sup> kommen schon gelegentlich vor, ein erstes Zeichen der einsetzenden afghanischen Kulturwelle. Zu erwähnen wäre noch eine eigene Abart des Turbans<sup>252</sup> unter Ahmad Shah, sehr niedrig, mit ziemlich breitem Bande, vorn kaum darunter hervorragend, hinten nur flach, aber breit — und gleichmäßig ohne überzuhängen — sich aus dem Shash herauswölbbend. In der Rajputana kommen ähnliche Typen vor. Des Kaisers Mutter und Regentin Udham Bai war eine Hindutänzerin niederen Ranges<sup>253</sup> gewesen. Macht sich hier irgendwie das Hindutum bemerkbar? In der Frauenkleidung setzt sich dagegen die Dakinikurti durch<sup>254</sup>. Doch erleidet auch sie die gleiche Veränderung wie das Männerkostüm das Hochschieben der Taille, die dicht bis unter die Brüste rückt. Die obere Hälfte der kurti, schon sehr kurz, wird nun auch durch feste Längsborten über die Schultern verstärkt und so kommt fast der Eindruck einer Art Hängekleid zustande. Daneben war aber gelegentlich immer noch die alte Maghalkurti mit Jabotkragen in Gebrauch. Das Haar wurde offen getragen, vor dem Ohr fiel je eine einzelne Locke ziemlich glatt herab. Über der Stirn und den Schläfen wurden die Haare in einzelnen Strähnen zusammengefaßt und nach hinten geführt, so daß hier

<sup>241</sup> Ebenda 20 Sattar Kheiri, pl 31

<sup>242</sup> Museum für Völkerkunde, Berlin I C 21318 fol 16a

<sup>243</sup> J I A I XII 1909 pls. 164 165 Abb 20 22 Kühnel 122.

<sup>244</sup> Abb. 20 Kühnel pl 121 r u. 122 Berichte aus dem Berliner Museum Jg. 43 p 120 Abb 103

<sup>245</sup> J I A I XII 1909 pls. 164 165 Kühnel pl 121 l o und l u. 122 nicht selten auch auf Porträts Aurangzibs die daran aber stets als Arbeiten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erkennen sind z.B. J I A I no 121 pl 3

<sup>246</sup> J I A I XII 1909 pl. 166.

<sup>247</sup> Abb 22 Museum für Völkerkunde Berlin I C 21343 fol 37a

<sup>248</sup> J I A I XII 1909 pl 164 Abb 85

<sup>249</sup> Abb 22 Kühnel pl. 122 Berichte aus dem Berliner Museum Jg 43 p 120 Abb 103

<sup>250</sup> Abb. 22

<sup>251</sup> Abb 20

<sup>252</sup> Daher auch der auffallend dunkle Teint des Kaisers' — Elliot Dowson VIII 113f

<sup>253</sup> Abb 24 25 Sattar Kheiri pl 42.



Alb. 28 Taufenspieldern. Hefel in Miniat. aus  
Outh. ca 1860. Museum für Völkerkunde, Berlin



Alb. 20 Schl. Durb. r. Miniat. aus I. dore. ca 1810  
Museum für Völkerkunde, Berlin. I. 4. 20338

schmuck (sarpesh), eine Feder oder eine Perle, haltende Kette herabgezogen<sup>71</sup>. Das kostum war die übliche Mughal Qaba, bald seitlich, bald in der Mitte geschlossen, besonders häufig aus gelbem oder rotem Stoff. Der Bart wurde, wenn überhaupt, sehr lang und spitz getragen, wohl in Anlehnung an die gleichzeitige Mode an den iranischen Höfen zur Zeit Fatih 'Alī Shahs<sup>72</sup>. Die Frauenkleidung ging ebenfalls auf die Hoftracht von Oudh zurück, auf die kurti mit engem Halsausschnitt und einem Schlitz über der Brust, dicht unter den Brüsten geschnürt, und auch am Halse geschlossen<sup>73</sup>. Dem kälteren Bergklima entsprechend, arbeitete man sie aus festem, nicht durchsichtigem Tuche, meist von moosgrüner oder zimmoberroter Farbe. Um die Wende des Jahrhunderts wurde sowohl zu Kangra wie in Garhwal die Taillenschnürung in normale Höhe wieder herabgerückt<sup>74</sup>. Auch waren damals Querschlitze an den Ellenbogen sehr beliebt<sup>75</sup>. Unter der kurti trugen die Damen der oberen Rajputenkreise Hosen wie die Muhammadanerinnen<sup>76</sup>. Der Schmuck schloß sich allgemein der gesamtindischen Entwicklung an. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts trug man das verbindende Kettchen zwischen Tika und karnphul<sup>77</sup>, und dazu die Halbmondrosetten beiderseits im Haar<sup>78</sup>. Zur Zeit der Blüte des Kathochreiches ahmte man die Mode Hindustans auch darin nach, daß man den Kopfschmuck auf den Nasenring und eine einfache karnphul mit Perle beschränkte, wie man es sich oft auch nicht versagen konnte, die obligaten drei Haarsträhne über das Ohr zu ziehen<sup>79</sup>. Um 1800 ersetzten dann die Damen die kleinen Ringchen im Obrande durch kleine, steinbesetzte Rosetten<sup>80</sup>, und noch später afflierten sie die überladene Mode des späten Mughalreiches (siehe unten) mit ihren Bergen von Anhängern, Kettchen und großen Ohrringen, die sich wie breite Flechten an beiden Schläfen herabsenkten, und den ungeheuren Nasenringen selbstverständlich nach<sup>81</sup>. In Kangra und Bashahr hat sich diese alte Tracht vielfach noch bis in die Gegenwart erhalten<sup>82</sup>.

Die Sikhs haben erst verhältnismäßig spät in der Kulturgeschichte des Panjab eine Rolle zu spielen begonnen. Die Vorschriften Guru Govind Singhs beschränkten sich bezüglich der Kleidung darauf, daß seine Anhänger im Gegensatz zu den Hindus einen großen, breiten Vollbart tragen sollten. Es hat sich sicherlich mancherlei an eigenen Trachtformen ausgebildet ohne daß wir in der Lage wären, dies zu verfolgen. Erst als Ranjit Singh, 1798 durch Shah Zaman mit Lahore belehnt, die einzelnen Misl der Sikhs zu einem festgefügtten Reiche zusammengeschmiedet hatte, und an seinem Hofe eine eigene Malerschule uns in vielen Bildern seine Zeitgenossen festgehalten hat, wird es möglich, die Trachten am Lahorer Hofe zu erfassen. Wie so viele Beziehungen von außerhalb hier eingewirkt haben, macht sich ein Gewirr verschiedener Trachten bemerkbar. Neben reinen Sikh-Elementen stehen afghanische und Pahari-Typen. Im Ganzen gesehen aber erscheint die damalige Kleidung nur als eine Abart der Pahari

<sup>71</sup> Ujvaly Tafel VI (Jit Singh von Chamba 1704—1808).

<sup>72</sup> Ujvaly pls. V, VII.

<sup>73</sup> Rajput Painting pls. 38 39 40 41 67 70 71. Rupam IV, 1020 p. 21 (Svadh napatika) u. folgende.

<sup>74</sup> Abb. 25. Rupam VIII 1921 p. 22 ff., fig. 4 6. Coomaraswamy Indian Drawings II pls. IX XVI 2.

<sup>75</sup> Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst VIII 1923 p. 78 u. Abb. 10.

<sup>76</sup> Vgl. dagegen die ganzlich verfallenen Ausführungen Grünwedels (Berichte aus den Berliner Museen Bd. 41 Heft 4 1922) die in jeder Hinsicht durch die eigenen Berliner Museenbestände widerlegt werden. Die Abhisānkā gehört zur späten Kāprā Schule und ist nicht nur stofflich unmuhammadanisch. Gleiche Mädchen Siva Devī, Kṛṣṇa etc. verehrend sind unter diesen Bildern ganz allgemein.

<sup>77</sup> Siehe oben.











































<sup>78</sup> „pākha“ Museum für Völkerkunde Berlin I C 6316.

<sup>79</sup> Coomaraswamy Rajput Painting II pls. 43 56 70a 70b 71a 71b 74a.

<sup>80</sup> So auf den meisten Blättern im Berliner Völkerkunde-Museum.

<sup>81</sup> Rupam no. 8 1021 p. 22.

# TYPEN DER MOGHULTRACHT. OUDH-AFGHANISCHE PERIODE

KOPFBEDECKUNG	GEWAND	HOSEN	FUSSBEKLEIDUNG	SCHMUCK	HAARTRACHT
<b>MÄNNER</b>  MÜTZE MIT HAAR SACH- VERWANDEN  MÜTZE MIT HAAR SACH- VERWANDEN  MÜTZE MIT HAAR SACH- VERWANDEN  MÜTZE MIT HAAR SACH- VERWANDEN	 MOGHUL ROBE.  FÜR DEN ANSCHLÜSSEN ZU PUS- PANZIER- MOGHUL- ROBE. MIT HAAR SACH- VERWANDEN  ANSCHLÜSSEN ZU PUS- PANZIER- MOGHUL- ROBE. MIT HAAR SACH- VERWANDEN	 PANTALON (PANTALON)  PANTALON (PANTALON)	 SOWIT- STREIF.  PANTOFFELN	 RINGE ETC.  RINGE ETC.  RINGE ETC.  RINGE ETC.  RINGE ETC.  RINGE ETC.  RINGE ETC.  RINGE ETC.  RINGE ETC.	 HAAR UND BARTTRACHT DER MOGHULN  HAAR UND BARTTRACHT DER MOGHULN  HAAR UND BARTTRACHT DER MOGHULN  HAAR UND BARTTRACHT DER MOGHULN  HAAR UND BARTTRACHT DER MOGHULN  HAAR UND BARTTRACHT DER MOGHULN  HAAR UND BARTTRACHT DER MOGHULN  HAAR UND BARTTRACHT DER MOGHULN  HAAR UND BARTTRACHT DER MOGHULN
<b>FRAUEN</b>  KLEINE MÜTZE MIT HAAR SACH- VERWANDEN  MÜTZE MIT HAAR SACH- VERWANDEN  MÜTZE MIT HAAR SACH- VERWANDEN  MÜTZE MIT HAAR SACH- VERWANDEN	 FÜR DEN ANSCHLÜSSEN ZU PUS- PANZIER- MOGHUL- ROBE. MIT HAAR SACH- VERWANDEN  ANSCHLÜSSEN ZU PUS- PANZIER- MOGHUL- ROBE. MIT HAAR SACH- VERWANDEN  ANSCHLÜSSEN ZU PUS- PANZIER- MOGHUL- ROBE. MIT HAAR SACH- VERWANDEN  ANSCHLÜSSEN ZU PUS- PANZIER- MOGHUL- ROBE. MIT HAAR SACH- VERWANDEN	 PANTALON (PANTALON)  PANTALON (PANTALON)	 SOWIT- STREIF.  PANTOFFELN	 RINGE ETC.  RINGE ETC.  RINGE ETC.  RINGE ETC. 	

Tracht, außer daß bei den Männern die Qaba<sup>292</sup>, und bei den Frauen die Kurti<sup>293</sup> nur knielang getragen wurde. Die heutige Panjabi Tracht unterscheidet sich von ihr tatsächlich nur durch den anderen Schnitt der Choli mit dem herabhängenden Latz zwischen den Brüsten<sup>294</sup>. Dagegen haben die Sikh einen sehr eigenartigen Turban geschaffen, der auf den älteren Pahari Turban zurückgeht. Über den Turban wurde nämlich ein Tuch so gelegt, daß es in mehreren Lagen hinten tief in den Nacken fiel, vorn dagegen hochgerafft wurde.<sup>295</sup> Gegen das Ende der Regierung Ranjit Singh wurde die Form des Turbans wieder voller, während man das Nackentuch verkürzte<sup>296</sup>. Noch später fiel das Nackentuch ganz weg, aber es blieb die volle Gestalt des Shash beiderseits über die Ohren herabfallend und über der Stirn sich in stumpfem Winkel kreuzend<sup>297</sup>. So haben ihn die Sikh-Regimenter der Anglo-indischen Armee übernommen, und so spukt dieser Turban, wie zur Genüge bekannt, auf den Häuptern sämtlicher Kuno-Maharadschahs — mit oder ohne Lieblingsfrau —. Der Vollbart, zuerst wie bei den Pahari Rajputen lang und spitz getragen, wurde später kurz und breit, etwa wie am Moghulhofe zur Zeit Farrukhsiyars, doch wurde der Schnurrbart nach oben gezogen. In den Ohren trugen Männer wie Frauen mehrere handgroße Ringe, halb übereinander gelegt, und eine doppelte Silber- oder Perlenkette, an deren Ende die karnphul befestigt wurde<sup>298</sup>. Sonst war der übliche Schmuck der Zeit auch hier in Gebrauch, doch wurde das Sar-pesh nicht, wie sonst meist üblich, nach hinten, sondern nach vorn zeigend aufgesteckt. Die Qaba hatte im allgemeinen den Schnitt, der am Moghul Hofe Akbar's II getragen wurde, und darüber kam ein loser umgeworfener Mantel<sup>299</sup>.

### *Die Moghul-Tracht unter dem Einflusse der Afghānen und Oudh (1760—1860)*

Man hat den Einfluß von Nadir Shah's Feldzug nach Delhi lange zu hoch eingeschätzt. Sicher bedeutet die Plünderung der glänzenden Moghulresidenz einen Wendepunkt in der Geschichte Indiens. Um sich aber den wirklichen Einfluß der Perser auf das damalige Indien klarzumachen, muß man die Tatsache im Auge behalten, wie kurz doch der Aufenthalt der Persersahs in Hindustan war, wie schnell nach seiner Rückkehr die Beziehungen zwischen den beiden Ländern wieder aufhörten. Und daß eine alte Kultur wie die indische durch den kurzen Raubzug eines Eroberers wahrlich nicht ernstlich verändert werden konnte. Anders lag es mit den Afghanen. Hier wiederholten sich die Heereszüge ständig und kein Herrscher von Ahmad Shah Durrani bis auf Shah Zaman hatte es unterlassen, persönlich seine Autorität über das Fünfstromland zu verfechten. Dazu kam noch, daß die indischen Muhammadaner, fast erdrückt von der Übermacht der Marathen, froh waren, in Ahmad Shah einen Glaubensgenossen und Verbündeten gegen die plündernden Horden des Peshwa zu finden, und daher gerne engere persönliche Beziehungen anzubinden, während Nadir Shah schließlich doch nur ein fürchtbarer Eindringling war, mit dem man sich eben irgendwie abfinden mußte.

<sup>292</sup> Samarandranath Gupta: The Sikh School of Painting (Rupam XII 1922) pl I oben Mitte und rechts pl III 1 u. pl IV 1.

<sup>293</sup> Kunstgewerbemuseum Leipzig B 41 21.

<sup>294</sup> J. C. Oman: Cults Customs and Superstitions of India London 1908 pl opp p 207. Museum für Völkerkunde Berlin I C 5771 5012.

<sup>295</sup> S. V. Gupta: Sikh School etc. pl 11 o. Abb 96. Honigberger Tafel 11 und 10 2 r u., 3 r o 1 u., 1 u.

<sup>296</sup> Ebenda pl. IV, 1 Abb 29. Honigberger pl 41 o.

<sup>297</sup> Honigberger pl 21 u 31 o. Gupta: Sikh School pl I unten Mitte.

<sup>298</sup> Siehe die Tafeln der Honigberger.

<sup>299</sup> Siehe die Tafeln der Honigberger.



Außerdem mußten die persischen Qyzybaschs den Shi'iten Oudhs viel sympathischer sein als dem streng sunnitischen Hofe Muhammad Shah's. Endlich war der Glanz des Timuriden Reiches schon so weit erblaßt, daß der Shah von Delhi, der es noch vor kurzem als die größte Beleidigung angesehen hatte, wenn selbst ein anderer Herrscher um die Hand einer seiner Töchter angehalten hatte, nun einer solchen Verbindung recht geneigt war. Und Shah 'Alam II hat noch in späteren Jahren seiner Verschöwagerung mit Timur Shah von Afghanistan gerne Erwähnung getan.<sup>202</sup> Wenn so das ganze nordwestliche Indien durch ein halbes Jahrhundert eine afghanische Provinz war, und Delhi und Lakhnau in freundschaftlichen Beziehungen zum Hofe von Kabul standen, so kam doch noch ein anderes, sehr wesentliches Moment dazu. Die indischen Muhammadaner, ja fast alle indischen Staaten standen um die Wende des Jahrhunderts unter britischer Oberhoheit. Nacheinander waren Bengalen, Oudh, Tipu Sultan von Maisur und endlich die Marathen von den Engländern geschlagen und abhängig gemacht worden. Damit zerbrach aber das äußere Band politischer Beziehungen, die diese Länder untereinander verknüpft hatten. Jenen auf die Tracht tonangebenden Einfluß aber, den bisher jede herrschende Macht ausgeübt, konnten die Europäer, Landesfremde, auf die unterworfenen Staaten nicht ausüben. Und die einzige noch souveräne Macht, das Sikh Reich Ranjit Singhs, war durch die ganze Tradition zu sehr mit den Muslims verfeindet, als daß es fähig gewesen wäre, den tonangebenden Einfluß an sich zu reißen. So blickten die Muhammadaner Indiens wieder wie in alter Zeit nach jenen Ländern, wo Muhammads Lehre in blühenden Reichen noch herrschte, nach Afghanistan und dem Persien der Zand-Shahs und Fath 'Ali Shahs. Seit der Regierung Akbars II. von Delhi (1806—1827) richtete sich die Mode des ganzen muslimischen Indiens tatsächlich nach dem Geschmacke von Kabul und Teheran. Die Basis dieser ganzen Entwicklung bildete die Mode am Hofe Nadir Shahs von Persien. Nadir's Kleidung<sup>203</sup> bestand aus einem etwa knielangen, meist roten Rock mit spitzem, bis zum Gürtel herabreichenden Ausschnitte, der durch eine Art Einsatz geschlossen wurde. Um den Hals legte sich zuweilen ein breiter, reich gestickter Kragen, die Beine stakten in hohen Schaftstiefeln. Auf dem Kopfe saß eine spitze, oben eingedrückte Mütze mit etwas geschweiftem, vorn eingeschnittenem unterem Rande, um sie wurde ein kleines Tuch geschlungen, und ein Sar-Pesh aufgesteckt. Dazu kam ein dichter, verhältnismäßig kurz geschorener Vollbart. Fast das gleiche Kostüm zeigen Bilder Ahmad Shah Durrani's<sup>204</sup>, hier nur durch einen Farj-Rock und ein ganzes Band von perlenbesetzten Sar-Pesh abgeändert. Die Frauenkleidung scheint im wesentlichen schon mit der des Hofes der Zand-Shahs identisch gewesen zu sein. Diese<sup>205</sup> bestand aus weiten Hosen mit einem knielangen Rocke darüber, der am Halse eng geschlossen einen Ausschnitt über die ganze Brust herab hatte, und dessen Ärmel mit Manschetten abgeschlossen waren. Tief in der Taille hielt ihn eine Schärpe zusammen. Auf dem offenen Lockenhaar saß ein kleines Häppchen, über welches ein Kopftuch gelegt und eventuell über die Brust geworfen wurde. Unter der Afghanen Herrschaft kamen nun diese Kostüme auch in das Panjab. Aller Wahrscheinlichkeit nach zeigen uns diese in ihrer Vermischung mit indischen Formen einige Handschriften<sup>206</sup> ungesicherter Herkunft aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, die man wohl wegen ihrer Stellung zwischen der Delhi-Malschule und der Lackmalerei Kashmirs, wie auch mancherlei archäologischen Gründen den muslimanischen Kreisen des Panjab zuschreiben

<sup>202</sup> J. A. S. B. 1911, p. 471 ff. auch im Nisb-Namah i-Shah 'Alam ist Ahmad Durrani unter die offiziellen Vorgänger des Großmughuls aufgenommen' — Vgl. Abb. 26.










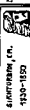
















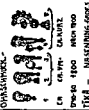
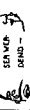

<sup>203</sup> J. I. A. L. VII (1910) pls. 153, 154. V. A. Smith Oxford History of India 1910 p. 459.

<sup>204</sup> Abb. 26.

<sup>205</sup> Catalogue of Illuminated Manuscripts and Miniatures 401 Maggs Bros. London pls. 95, 99, 100.

<sup>206</sup> Lipperheide'sche Bibliothek Berlin 1466 Preuß. Staatsbibliothek Petermann II 138 vgl. Abb. 27.

# TYPEN DER MOGHULTRACHT: OUDH-PERIODE.

KOPFBEDECKUNG	GEWAND:	HOSEN:	FUSSBEKLEIDUNG	SCHMUCK:	HAARTRACHT
<b>MÄNNER:</b>  UM 1730-1770.  CA 1770  CA 1730-1800, UNKLAR.  CA 1770-1810, OUDH.  CA 1800-1820, NI- MURATA FANJA.  CA 1810-1830 LB.  CA 1810-1810, D. 	 QHÄ-HOCH- GESTELLT PERSONEN  FARDI.  SICHTBAR, CA. 1830-1850 	BEI NIEDRIGGESTELLTEN TÜRKEN, ARABERN, ETC.  KLEINE- BERMTE ETC.  BERTEL- MANSCHET- TE. 	 SCHIFFSTREIFEN LEIN- WÄRMER  -PÄPGEN- 	 TURBAN IM STILE DES ANFANGES DES 18. JAHRHUNDERTS MIT EINER KLEINEN KREIS- MIT EINER KLEINEN MIT EINER KLEINEN 	HAAR KURZ GESCHNITTEN BAR AUS AUF EINEN GANZ KURZEN SCHWARTZ- ALLGEMEINEN RASIER-  ZWEIFEL-HÄUTE 18. JAHRHUNDERTS IN HINDUSTAN UND WESTHINDIA  BARTFÖRMIGER SIEH CA 1800-1810  VON PENSILVANIA IN HINDIA SIEH 
<b>FRAUEN</b>  FRAUEN- BRINE- GEGEN 1800.  NACH 1800  ZWEIFEL- TE DES 18. JAHRHUND- ERTS  SONST GART- 	 DREI AUS OUDH ANGEZEIGT - HOCH- TRAILER  DREI AUS OUDH ANGEZEIGT - HOCH- TRAILER  DREI AUS OUDH ANGEZEIGT - HOCH- TRAILER 	WIE IN DEN VORAUSSAGE- GENEN PERIODEN 	 -PÄPGEN- 	 OHNSCHNITT- 1. 2. 3. 4. CA 1810-1830 DREI AUS OUDH ANGEZEIGT - HOCH- TRAILER  DREI AUS OUDH ANGEZEIGT - HOCH- TRAILER 	HAAR GLATT NACH HIN- TEN FRISIERT-TIEF IN- SCHLÄFE GESTRICHEN- FREI HERABHÄNGEND ZUSAMMENGEKLEBT  KURZ NACH MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS VIELN STRÄHMEN ÜBER- WACHEN UND SCHULTERN ABFALLEND 

IM HERR BECKERS  
 APS SCHNITTEN  
 GEFÜHRT IN DEN VORIGEN PERI-  
 ODE

Außerdem mußten die persischen Qyzybaschs den Shaiten Oudhs viel sympathischer sein als dem streng sunnitischen Hofe Muhammad Shah's. Endlich war der Glanz des Timuriden Reiches schon so weit erblaßt, daß der Shah von Delhi, der es noch vor kurzem als die größte Beleidigung angesehen hatte, wenn selbst ein anderer Herrscher um die Hand einer seiner Töchter angehalten hätte, nun einer solchen Verbindung recht geneigt war. Und Shah Alam II hat noch in späteren Jahren seiner Verschönerung mit Timur Shah von Afghanistan gerne Erwähnung getan.<sup>292</sup> Wenn so das ganze nord westliche Indien durch ein halbes Jahrhundert eine afghanische Provinz war, und Delhi und Lakhnau in freundschaftlichen Beziehungen zum Hofe von Kabul standen, so kam doch noch ein anderes, sehr wesentliches Moment dazu. Die indischen Muhammadaner, ja fast alle indischen Staaten standen um die Wende des Jahrhunderts unter britischer Oberhoheit. Nacheinander waren Bengalen, Oudh, Tipu Sultan von Mysur und endlich die Marathen von den Engländern geschlagen und abhängig gemacht worden. Damit zerbrach aber das äußere Band politischer Beziehungen, die diese Länder untereinander verknüpft hatten. Jenen auf die Tracht tonangebenden Einfluß aber, den bisher jede herrschende Macht ausgeübt, konnten die Europäer, Landesfremde, auf die unterworfenen Staaten nicht ausüben. Und die einzige noch souveräne Macht, das Sikh Reich Ranjit Singh's, war durch die ganze Tradition zu sehr mit den Muslims verfeindet, als daß es fähig gewesen wäre, den tonangebenden Einfluß an sich zu reißen. So blickten die Muhammadaner Indiens wieder wie in alter Zeit nach jenen Ländern, wo Muhammads Lehre in blühenden Reichen noch herrschte, nach Afghanistan und dem Persien der Zand-Shahe und Fath Ali-Shah's. Seit der Regierung Akbars II von Delhi (1806—1827) richtete sich die Mode des ganzen muslimischen Indiens tatsächlich nach dem Geschmacke von Kabul und Teheran. Die Basis dieser ganzen Entwicklung bildete die Mode am Hofe Nadir Shah's von Persien. Nadir's Kleidung<sup>293</sup> bestand aus einem etwa knielangen, meist roten Rock mit spitzem, bis zum Gürtel herabreichenden Ausschnitte, der durch eine Art Einsatz geschlossen wurde. Um den Hals legte sich zuweilen ein breiter, reich gestickter Kragen, die Beine staken in hohen Schaftstiefeln. Auf dem Kopfe saß eine spitze, oben eingedrückte Matze mit etwas geschweiftem, vorn eingeschnittenem unterem Rande, um sie wurde ein kleines Tuch geschlungen, und ein Sar Pesh aufgesteckt. Dazu kam ein dichter, verhältnismaßig kurz geschorener Vollbart. Fast das gleiche Kostüm zeigen Bilder Ahmad Shah Durrani's<sup>294</sup>, hier nur durch einen Farji Rock und ein ganzes heben schon mit der des Hofes der Zand-Shahe identisch gewesen zu sein. Diese<sup>295</sup> bestand aus weiten Hosen mit einem knielangen Rocke darüber, der am Halse eng geschlossen einen Ausschnitt über die ganze Brust herab hatte, und dessen Ärmel mit Manschetten abgeschlossen waren. Tief in der Hofe hielt ihn eine Schärpe zusammen. Auf dem offenen Lockenhaar saß ein kleines Häppchen, über welches ein Kopftuch kamen nun diese Kostüme auch in das Panjab. Aller Wahrscheinlichkeit nach zeigen uns diese in ihrer Vermischung mit indischen Formen einige Handschriften<sup>296</sup> ungesicherter Herkunft aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, die man wohl wegen ihrer Stellung zwischen der Delhi Malschule und der Lackmalerei Kashmirs, wie auch mancherlei archäologischen Gründen den muslimanischen Kreisen des Panjab zuschreiben




















































<sup>292</sup> J. A. S. B. 1911 p. 471 ff. auch im Nisb-Namah: Shah Alam ist Ahmad Durrani unter dessen ersten Vorgänger des Großmoguls aufgenommen! — Vgl. Abb. 26.

<sup>293</sup> J. L. A. L. XII 1919 pl. 153 154 v. A. Smith Oxford History of India 1919 p. 459.


















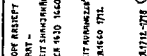
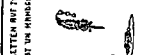
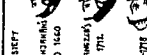



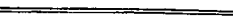








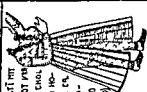





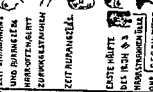


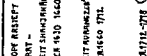
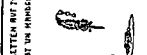
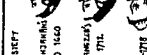



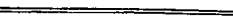


<sup>294</sup> Abb. 26.

<sup>295</sup> Catalogue of Illuminated Manuscripts and Miniatures 401 Maggs Bros., London pls. 95 99 100.

<sup>296</sup> Lippert'sche Bibliothek Berlin 1466 Preuß. Staatsbibliothek Petermann II 13b vgl. Abb. 27.

KOPFBEDECKUNG	GEWAND	HOSEN	FUSSBEKLEIDUNG	SCHMUCK	HAARTRACHT
<b>MÄNNER</b>  TURBAN u. SCH. -1450  CR 1650-1720  CR 1650-1690  CR 1690-1710  CR 1710-1720  CR 1710-1740-60  CR 1740 (Dahm) u. CR	<b>GROSSE WIE IN DER KAPUTEN PERIODE</b>  SCHÜRPE KUNZ, SEIT 1710 NIMMEN SÄHM MEIST FEHLEND  LÄNGE ZEIT DÄRMUNG <ul style="list-style-type: none"> <li>• SHÄRMUNG</li> <li>• RÜCKENSTÜTZ</li> <li>• MÜHREND</li> <li>• SAHM</li> <li>• TRACHT</li> </ul>	<b>GRÖSSE WIE IN DER KAPUTEN-PERIODE</b>  DRUMMEL MITTEL VERKLEBTE LÖTUNTER DEM RÜCKEN  SEIT MÜHREND SÄHM FORMEN DER "CHOLT" <ul style="list-style-type: none"> <li>• CR 1710-1720</li> <li>• RÜCKENSTÜTZ</li> <li>• CR 1710-1720</li> <li>• MÜHREND</li> <li>• CR 1710-1720</li> <li>• SAHM</li> <li>• TRACHT</li> </ul>	 PÄSSCH.  UNTER RÜCKENSTÜTZ 	 PERLENKETTEN MIT TÜR.  BEAD NECKLACE  BEAD NECKLACE  BEAD NECKLACE  BEAD NECKLACE  BEAD NECKLACE	 KOPF HAARTRACHT  CR 1510-1560  CR 1560-1710  CR 1710-1718  CR 1718-1750  CR 1750-1770
<b>FRAUEN</b>  TURBAN VON FÄRMERINNEN  ENKLE - CR 1620-1720  CR 1720-1740  CR 1740-1760  CR 1760-1780  CR 1780-1800	 KUNZ MIT SEIT 1710 NIMMEN SÄHM MEIST FEHLEND  LÄNGE ZEIT DÄRMUNG <ul style="list-style-type: none"> <li>• SHÄRMUNG</li> <li>• RÜCKENSTÜTZ</li> <li>• MÜHREND</li> <li>• CR 1710-1720</li> <li>• SAHM</li> <li>• TRACHT</li> </ul>	 DRUMMEL MITTEL VERKLEBTE LÖTUNTER DEM RÜCKEN  SEIT MÜHREND SÄHM FORMEN DER "CHOLT" <ul style="list-style-type: none"> <li>• CR 1710-1720</li> <li>• RÜCKENSTÜTZ</li> <li>• CR 1710-1720</li> <li>• MÜHREND</li> <li>• CR 1710-1720</li> <li>• SAHM</li> <li>• TRACHT</li> </ul>	 PÄSSCH.  UNTER RÜCKENSTÜTZ 	 PERLENKETTEN MIT TÜR.  BEAD NECKLACE  BEAD NECKLACE  BEAD NECKLACE  BEAD NECKLACE  BEAD NECKLACE	 KOPF HAARTRACHT  CR 1510-1560  CR 1560-1710  CR 1710-1718  CR 1718-1750  CR 1750-1770

# TYPEN DER MOGHULTRACHT DAKHINI - PERIODE

KOPFBEDECKUNG	GEWAND	HOSEN	FUSSBEKLEIDUNG	SCHMUCK	HAARTRACHT
<b>MENNER</b>  TURBAN O. KUCHE -1650  CR 1650-1670  CR 1670-1690  CR 1690-1710  CR 1710-1730  CR 1730-1750  CR 1750-1770	<b>QARA WIE IN DER NAJIB PERIODE</b>  SCHÜRPE  MITTEL PERIODE  CR 1650-1730  CR 1730-1750  CR 1750-1770	<b>WIE IN DER NAJIB PERIODE</b>  ANSLYER  CR 1650-1730  CR 1730-1750	 PÄSSCH  CR 1650-1730  CR 1730-1750	 PERLENKETTEN MIT YAK  CR 1650-1730  CR 1730-1750  CR 1750-1770	 KOPF ANSETZ  CR 1650-1730  CR 1730-1750  CR 1750-1770
<b>FRAUEN</b>  TURBAN VON  CR 1650-1730  CR 1730-1750  CR 1750-1770  CR 1770-1790  CR 1790-1810	 KUNST MIT  CR 1650-1730  CR 1730-1750  CR 1750-1770	 ANSLYER  CR 1650-1730  CR 1730-1750	 PÄSSCH  CR 1650-1730  CR 1730-1750	 PERLENKETTEN MIT YAK  CR 1650-1730  CR 1730-1750  CR 1750-1770	 KOPF ANSETZ  CR 1650-1730  CR 1730-1750  CR 1750-1770

darf Ein eigenartiges Gemisch von Trachten Delhi's — der älteren und neueren Zeit — mit aus dem modernen Kashmir bekannten Typen und persisch-afghanischen Kostümen der Zeit etwa Karim Khāns lebt hier durcheinander. Und wie auch sonst in der indischen Kostümgeschichte hält sich die altüberlieferte Kleidung bei den Frauen viel länger als bei den Männern. Deren Tracht ist fast rein persisch, mit Formen, wie sie schon einmal im Zeitalter Humayun's Indien gesehen hatte. Wieder sind die kurzen, in Schaftstiefeln steckenden Hosen üblich, wieder der in der Brustmitte geschlossene Rock, bald nur kurz, bald knielang, in welchem Falle auch wiederum die Umschläge in den Gürtel gesteckt werden. Und darüber kommt dann häufig der Farj. Der Turban ist ein Mittelding zwischen dem der späten Oudh-Zeit und der klassischen persischen. Und daneben kommen noch eine Pelzmütze in der Mode der Zand-Shah-Zeit und das alte Timuriden-Diadem vor. Weniger ausgeglichen ist die Frauentracht. Ihr Schmuck ist durch und durch indisch. Bei der Kleidung gilt dies aber nur von einem Teil der sozial niedriger gestellten Frauen, die Hosen, Sari und die lange Mughal-kurti tragen. Aber selbst von ihnen tragen einzelne schon statt des Sari die kleine Mütze, die ihre Herrinnen nach persischer Mode tragen. Und statt der Kurti kommt bei ihnen der persische Rock mit dem kurzen Überjackchen, vorn über der Brust geschlitzt, auf. Gelegentlich gesellt sich dann dazu noch eine kurze lose Überjacke mit halblangen Ärmeln. Neben dem kleinem Kappchen kommt auch hier noch die Timuriden-Mütze und eine Kombination von Mützen, Sari und Sar-Pesh im Geschmacke von Delhi vor. Zu erwähnen ist vielleicht noch der Gebrauch der Männerkleidung<sup>795</sup> bei den weiblichen Zenānah Garden.

Es ist immerhin bemerkenswert, daß diese Tracht, von der im Panjab nichts geblieben ist, sich in Kashmir um so mehr bemerkbar gemacht hat. Die ältere Kashmir-Tracht bestand, wenn wir den dorthier stammenden Miniaturen vertrauen dürfen, bei den Männern aus dem üblichen Schurz<sup>796</sup>, bei den Frauen aus Rock und Sari<sup>797</sup>. Die Choh scheint in älterer Zeit in Kashmir nie üblich gewesen zu sein<sup>798</sup>. Später kam, erst bei den Männern<sup>799</sup>, dann auch bei den Frauen<sup>800</sup>, die Rajputen-Qaba in Gebrauch. Die alten Bilder zeigen nur das übliche indische Diadem<sup>801</sup>, dazu kam dann noch der Turban in den Formen der Zeiten Jahāngirs und Aurangzibs<sup>802</sup>. Die Lackmalereien<sup>803</sup> geben aber ein anderes Bild. Es ist die vorher besprochene Panjab-Tracht, bei den Frauen allerdings etwas modifiziert, indem die alte Mughal-Kurti, etwas weiter geschnitten und nicht mehr geschnürt, unter dem Überjackchen erscheint. Es ist von da nur mehr ein Schritt zu der heutigen Frauenkleidung des „indischen Paradieses“, dem Qamis<sup>804</sup> mit dem Kalpōsh<sup>805</sup>.

In Delhi und Oudh wird man kaum von einer so weit gehenden Verdrängung der alten Tracht sprechen können. Hier haben wir es nur mit einer Umwandlung der überlieferten Formen unter dem Einflusse der Kulturströmungen vom Panjab und von Persien her zu tun. Dabei wird es vorerst kaum möglich sein, die verschiedenen Schichten dieser fremden

<sup>795</sup> Eine Schilderung solcher Zenānah-Truppen (female sepoys) in Lakhnau vgl. Knigton Private Life of an Eastern King pp. 52 55 64 201 ff.

<sup>796</sup> Museum für Völkerkunde München 4918—4920.

<sup>797</sup> Museum für Völkerkunde München 4918—4920 6404.

<sup>798</sup> Sie kommt nur auf Bildern der Devi und einmal bei einer Gopi vor! Vgl. 6413 6470 6429.

<sup>799</sup> Ebenda 6409 6427.

<sup>800</sup> Ebenda 6428 6431.

<sup>801</sup> Ebenda 6406 6409 6413 6419 6420 6423 6426 6427.

<sup>802</sup> Ebenda 6409 6427 6428 usw.

<sup>803</sup> Abb. 105—107.

<sup>804</sup> Museum für Völkerkunde Berlin I C 6240.

<sup>805</sup> Ebenda I C 6391 usw.

Einwirkungen voneinander zu sondern. Das meiste dieser neuen Anregungen kam sicher aus Afghanistan und ging auf dortige Tradition aus der Zeit Nādir-Shahs zurück. Anderes entstammte dem Persien Karim Khans und manches, wie z. B. die lange Barttracht, gar erst dem Vorbilde des Hofes Fath 'Alī-Shahs. Diese neue Mode setzte sich nun in Oudh unter Nawab Sa'adat 'Alī, in Delhi unter Akbar II. durch und erhielt sich bis in die Zeit der „Mutiny“, in Bhopal, das auch dieser Modeentwicklung folgte, so gar noch bedeutend länger. Selbstverständlich kam dadurch die Kleidung der vorausgehenden Zeit noch lange nicht allgemein außer Gebrauch, aber sie trat doch sehr in den Hintergrund. Selbst der alte Turban im Stile Aurangzibs, wie er, nur um ein breites Band verstärkt unter den Nawab-Wazirs üblich gewesen war, hat sich als zeremonielle Kopfbedeckung noch bis in die Regierung Bahādurs II. am Mughalhofe gehalten.<sup>306</sup> Die neue Mode ließ die alte Qaba ruhig weiter bestehen. Nur pflegte man sie über der Brust anders zu schließen, indem man den Halsausschnitt über die Brust bis zum Gürtel herabfuhrte, die Ränder leicht geschweift, und den Ausschnitt mit einem am Hals eng anschließenden Einsatz füllte. Auch wurde dieser Rock<sup>307</sup> (Jamah) nur etwas mehr als knielang getragen. Darunter kamen weite, lange Hosen (Pā jamah, im Gegensatz zu den engen Shalvār) und Schaftstiefel oder Pantoffeln mit langen, hoch gebogenen Spitzen. Die Ärmel hatten meist Umschlagmanschetten. Über die Jamah wurde ein Überrock mit kurzen Ärmeln gezogen, oft mit großem, gesticktem Kragen, oft auch nur reich mit Borten besetzt. Dieser Rock war immer über der Brust geschlossen. An seine Stelle trat häufig ein mit Pelz verbrämter Farqī Rock. Der Turban (pagri) wurde im allgemeinen nur von untergeordneten Persönlichkeiten getragen, meist in einer Abart des späten Oudh Turbans aus der Zeit Asaf-ad-daulahs, nur etwas flacher und fester, die größte Randbreite etwas nach oben geschoben, und das Innenstück verklemert und flachgedrückt. Sonst kam noch der Marathen-Turban vor, in derselben Gestalt wie heutzutage. Das große Schultertuch (fautah) wurde nun oft erst über diesen Turban gezogen, bevor man es über die Schultern warf. Der muslimische Adel aber bevorzugte statt des Turbans nun eine Art Topi, die sich von der aus Nādir Shahs und Ahmad Durrānis Zeit bekannten Mütze ableitet. Ein hoher, stumpfer Kegel, durch Längsstreifen und das von den Kāshmir Shawls so bekannte Pflanzenmuster verziert, ward am unteren Saum mit einem breiten Pelzstreifen oder einem mit Perlen bestickten Bande versehen. Darauf kam über der Stirn ein Sar-pesh und ein Reiherfederbüschel, wenn nicht gar um den ganzen Rand ein Kranz von Sar peshs gelegt wurde. Unter Bahadur Shah II. wurde es dann Mode, den oberen Teil dieser Topi ballonartig aufzubauchen und schief halb in die Stirn zu rücken.<sup>308</sup> In dieser Form kommt sie noch heute auf den einheimischen Illustrationen zu Werken der Urdu Literatur vor.<sup>309</sup> Der Bart war, wenn er überhaupt getragen wurde, meist in der durchschnittlichen üblichen Mughal-Form, doch kam zeitweilig auch der überlange, spitze Bart vor<sup>310</sup>, der in Persien unter Fath 'Alī-Shah und im Panjab unter Ranjit Singh eine Zeitlang beliebt gewesen war.

<sup>306</sup> J I A I XII 1909 pls 155 156 Catalogue Maggs Bros. 404 pl 71 Sleeman Rambles etc. vol II frontispiece

<sup>307</sup> Siehe wie terhin dieselben Bilder V A Smith Akbar pl opp p 306 'Abu l Fazl' (die Überschrift ist phantastisch! Vgl. Portrats alter Zeit, Berliner Museum I C 24348 fol 17a — Binyon Arnold Court painters pl 10a jedoch wohl auch unecht) Museum f Völkerkunde München 1183—1185 Sleeman vol I frontispiece

<sup>308</sup> Sleeman vol II frontispiece r o d verse Portrats der Nawab Bégams von Bhopal Watson The Textile Manufactures and Costumes of the People of India London 1866 pl VI

<sup>309</sup> Indarsabha des Amanat, ed Fr Rosen Leipzig 1892 (Ausgabe des indischen Textes in Bombay jedoch scheint der Zeichner aus Hindustān zu stammen) eine Urdu Übersetzung von Tausend und eine Nacht aus Cawnpore (ohne Jahr) in meinem Besitz etc.

<sup>310</sup> Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst XIII 1923 p 65

# TYPEN DER MOGHULTRACHT RAJPUTEN-PERIODE

KOPFBEDECKUNG	GEWAND		HOSEN	FUSSBEKLEIDUNG	SCHMUCK	HAARTRACHT
MÄNNER	ORBA BEI MUSLIMS	SCHÄPE' LANGE	GEWICKELTE OHOTI BEI HINDUS HOSEN (SHALVÄR)	1 2 3 4 1 CR 1610-1630. 2. CR 1605-1700 3 CR 1600-1620 4 CR 1540-1600	RAJAS UM 1600 BRÄUBRÄND OHRRINGE-BEI RAJPUTEN SEIT 1615 RUCH BEI MOSHULS AM TURBÄN SARPESH	BRÄHMEN RAJPUTEN UND MOSHULS A. UNTER B. ZAHNUNG MOGHULS RUCH VOLLBART
SELEUKISCHES STÄBCHEN HINDUS 1500-1625 CR 1580-1615 CR 1600-1605 MUSLIMS CR 1605-1610 CA 1610-1610	ORBA BEI MUSLIMS	SCHÄPE' LANGE	GEWICKELTE OHOTI BEI HINDUS HOSEN (SHALVÄR)	1 2 3 4 1 CR 1610-1630. 2. CR 1605-1700 3 CR 1600-1620 4 CR 1540-1600	RAJAS UM 1600 BRÄUBRÄND OHRRINGE-BEI RAJPUTEN SEIT 1615 RUCH BEI MOSHULS AM TURBÄN SARPESH	BRÄHMEN RAJPUTEN UND MOSHULS A. UNTER B. ZAHNUNG MOGHULS RUCH VOLLBART
FRAUEN	BEWICKELTER ROCK DER HINDUS FÄRBE	SEIT ZAHNUNG CA 1580 TIT AUS TAKAU CHIZEN MIT HALS SCHLUSS A) BEI MOGHULS LIND RÄUPEN	SIENE OBERI	SCHUHE (SIENE OBERI) 1 & 2	KOPFSCHMUCK SIENE UNTER HAARTRACHT OKNE CA 1520 BRÄUBRÄND - CA 1610 CA 1610-1620 CA 1610-1620 CA 1610-1620 RAMPREZEN FUSSWEITEN	HINDUS FÄRBE UNTER HAARTRACHT RAJPUTNIS UNTER ARBA (KACHHVA) UND RA-THOR F3 SCHMUCK HAARTRACHT SCHIEBELNIT KNOPT RAJPUTNIS VON ZAHNUNG UND NÜRNEN



Die Kleidung der Frauen<sup>411</sup> hat eine dem Männerkostüm ähnliche Entwicklung durch gemacht. Auch hier treten an Stelle der alten engen Hosen die weiten Pajamahs, oben eng, nach unten immer weiter werdend, und an der Taille durch einen breiten Gürtel (zar-band) und eine Schärpe gehalten<sup>412</sup>. Über der Brust bleibt das kleine Jackchen (angiya = choh)<sup>413</sup>. Dazu kommt der Rock (kurti)<sup>414</sup>, jedoch nicht immer getragen. Über die angiyah trugen die Begams oft noch eine reich gestückte Jacke mit enger Halsöffnung und einem Schlitz über der Brust, zuweilen mit einem aufgestickten Kragen geschmückt, die Ärmel waren mit Umschlagmanschetten versehen. Diese Jacke geht sicher auf die persische der Zeit der Zand-Shahs zurück. Um die Knöchel und die Handgelenke lagen große, lose Reifen (kara), die früher so beliebten, handbreiten Armbänder da gegen kommen nicht mehr vor. Die Fingerringe waren mit den Reifen am Handgelenk durch gekreuzte Kettchen über den Handrücken verbunden, die in der Mitte durch eine juwelenbesetzte Goldrosette zusammengehalten wurden. Der Brustschmuck da gegen hatte sich nicht verändert. In den Ohren hingen entweder große karn phuls mit daran befestigter Jhumkha und Durr (siehe oben), oder aber es wurden ein bis zwei große Ringe durch das Ohr gezogen und die Karn phul hing an einer Doppel kette bis auf die Schultern herab, von dem Zuge dieses schweren Gehänges entlastete man das Ohr durch Kettchen nach dem Scheitel. Die Tikā auf der Stirne wurde nicht immer getragen. Ein großer Nasenring (nath)<sup>415</sup> war auch nur zuweilen oblich. Das Haar selbst blieb offen und wurde in kunstvolle Locken gedreht. Darauf legte man die mit einer sehr breiten Borte gefaßte Sari (Dopatta). Über der Stirne befestigte man gelegentlich daran noch ein Sar-pesh. Wie in älterer Zeit den Turban, so trugen nun in der Zeit des großen Aufstandes die Lakhnauer Begams die ballonförmige Topi, mit unzähligen Sar-pesh' ringsum besetzt. Oder aber eine Mütze<sup>416</sup>, Weiterentwicklung des timiridischen Diadems, das Innenstück war bald rundlich und niedriger, bald zu hoher, eckiger Form aufgebauht. Der äußere Rand ward zuweilen nur mit ein paar Perlen ketten behängt, meist aber legte sich über ihn, ganz herumgeführt, oder nur auf der Stirnseite, ein in wunderbarer, durchbrochener Juwelierarbeit ausgeführtes Diadem, das in der Mitte durch das obligate Sar-pesh und beiderseits am unteren Rande durch je ein kleines Büschel von Perlenketten ergänzt wurde. Vielleicht ist es gestattet hier noch die Schilderung<sup>417</sup> Knights beizufügen, der als langjähriger Gesellschafter Nasir ad din-Shahs von Oudh (1827—1837) genug Gelegenheit gehabt hatte, die Damen am Hofe von Lakhnau zu Gesicht zu bekommen.

„The materials of the dress might vary much, and the method of wearing it slightly, but the articles were always the same, and the form appeared to be stereotyped. The pyjamas, or wide trousers, of satin, or cloth-of-gold, or washing silk, fell loosely over the instep, where they were sometimes gathered and tied, and sometimes extended like a train behind and gathered in front. They were confined by a broad ribbon of gold or silver tissue at the waist, the ends of which hung down before, terminating in rich tassels which reached below the knee. Jewels and pearls were common ornaments of these tassels. The pyjamas themselves were much fuller below the knee than

<sup>411</sup> Abb 28. Museum für Völkerkunde München 1172 1178 1180 1181 1186 1187. Münchener Jahrbuch 1923 p. 64.

<sup>412</sup> Mrs. Meer Hassan Ali. Observations on the Mussulmanns of India London 1832 p. 46 100f. Knighton Private life p. 23 91 221ff. Abb 108.

<sup>413</sup> Mrs. Meer Hassan Ali p. 107.

<sup>414</sup> Mrs. Meer Hassan Ali pp. 9 108.

<sup>415</sup> Mrs. Meer Hassan Ali pp. 103 384.

<sup>416</sup> Abb 28.

<sup>417</sup> Private Life of an Eastern King pp. 221—224.

above, — gradually, indeed, becoming less and less full, until at the wrist they fitted, and were evidently intended to fit, closely to the figure

The bodice, which covered the upper portion of the person, and was worn beneath the other garments, was usually of some thin semitransparent cloth gauze, or net, or fine muslin<sup>215</sup>, — the more transparent in texture apparently the more fashionable. It is, in fact, the universal covering of the women in India, and great care is taken to fit closely to the figure — a single wrinkle or perceptible seam in it is a defect. Those worn in the royal harem were usually ornamented round the neck with gold bangles or embroidery.

Over the bodice was thrown the courtée, or shirt, usually of thread net. The courtée fell over, but did not conceal, the rich ornaments of the waist-band of the pyjamas, and was itself adorned with gold or silver ribbons, used as a trimming upon the seams and hems.

The cloak, called deputtah, or chudder — thrown over these lighter articles of under clothing, and worn equally within and without the house — consisted of gold and silver gauze-tissues, and resembled in form nothing so much as a small English bed sheet, rather long for its breadth. The fine muslins of Dacca are much valued and prized to form these cloaks, and no trouble or expense is spared in embroidering them and ornamenting them with rich bullion fringes. Thrown over the back part of the head, and falling gracefully on the shoulders, the deputtah, by its arrangement, may be made to give dignity and elegance to a figure in itself wanting in both, whilst, on the naturally dignified and elegant, its folds enhanced to an extraordinary degree, the grace of wearer. Standing, it was crossed in front, one end of it falling down over the figure, which it partially screened, whilst the other was thrown over the opposite shoulder, but when the wearer was seated, the deputtah was collected in large folds round the lower part of the figure and upon the lap, — sometimes, indeed, being thrown altogether off the shoulders. This latter, however, was regarded by olderly ladies as arrant coquetry, and as being hardly proper.











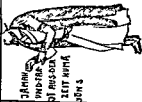



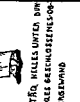







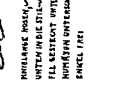
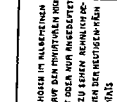





























Fancy a graceful young woman so clothed, of a brunette tint, with pointed shoes upon her naked feet, which, as well as her hands, are stained of a rose colour. The large languishing black eyes are made still more captivating by the pencilled line of black drawn on the edges of the eyelids. The eyebrow has been carefully nurtured and tendered, that no stray hair break the regularity of its semicircular sweep. The smooth high forehead and oval countenance are thrown forward prominently by the jet black glossy hair — smelling of the sweet jessamine oil — which has been taken off the face, and hangs in twisted folds down the back. The ears are ornamented round their edges with a variety of rings, and a large ring hangs down from the cartilage of the nose — a large ring, bearing a ruby between two pearls. Fancy such a figure standing before you, in all the elegant gracefulness of unrestrained and unconstrained developments — the upper portion of the form half hidden, half revealed by its gauze — like coverings, the lower concealed by the brilliant — coloured pyjamas, — and you have the picture of a fine lady of the court of Oude — the reigning favourite, it may be."

\*     \*     \*

Die Geschichte des Indischen Kostüms noch weiter in die Gegenwart herauf verfolgen zu wollen, ist nicht vonnöten. Tatsächlich sind nun schon alle wesentlichen Elemente gegeben, die die heutige indische Tracht bilden. Zum andern aber erlischt

<sup>215</sup> shah-nam. vgl. Mrs Meer Hassan Ali p. 108

# TYPEN DER MOGHULTRACHT CHAGATAI-PERIODE

KOPFBEDECKUNG	GEWAND	HOSEN	FUSSBEKLEIDUNG	SCHMUCK	HAARTRACHT
<p><b>MÄNNER</b></p> <p>TURBAN CA 1460-1530</p>  <p>TÄS KULAM 1530-1550</p>  <p>CHAGATAI-KAPPE 1550-1600</p>  <p>TURBAN CA 1550-1600</p>  <p>MITZEL UNTEN</p>  <p>HUMAYUN</p>  <p>MIT HUMAYUN</p>  <p>AFGHANEN MITZEL</p>  <p>UNTER SACHSISCH</p>  <p>QALPAQ ETC.</p> 	<p>JAHN</p>  <p>UNTERE</p>  <p>UNTERE</p>  <p>EINER NUN</p>  <p>TRINIR</p>  <p>[KUNZEN</p>  <p>DRUCKE]</p>	<p>CHAPKAN</p>  <p>[ZEIT HUP</p>  <p>MIRANDS]</p> <p>VORN OT</p>  <p>EN MIT KO</p>  <p>ARZEM VOH</p>  <p>DERABSCHIL</p> <p>USS</p> <p>DÖ VORN-</p>  <p>GESCHLOS</p>  <p>SEN MIT</p>  <p>IN DEN SW</p>  <p>TEL HOCH</p>  <p>SELTE</p> <p>ZEN</p> <p>ECKEN</p>	<p>SWARTZIEFEL</p>  <p>ALLGEMEIN BIS</p>  <p>HUMAYUN SPÄTER</p> <p>VENEINZELT</p> <p>SEIT HUMAYUN</p>	<p>KILKESAD AUF TUR</p>  <p>BAN</p>	<p>SCHLIEFLOCKE</p>  <p>AN JINGEN LEU</p>  <p>TEN</p> <p>VOLLBART BEI</p>  <p>ÄLTHEREN MÄNNER</p> <p>HOFT RASIGT</p>
<p><b>FRAUEN</b></p> <p>KOPFTUCH DER</p>  <p>YIMMOENZET</p>  <p>QUE UNTER HUMAYUN</p>  <p>TÄS VON MINZEN</p>  <p>SINNEN (BIS CA. 1550)</p>  <p>KOPFTUCH-MIT TÄS</p>  <p>[UNTER HUMAYUN]</p>  <p>PERKISCHI</p>  <p>CE UNTER HUMAYUN</p>  <p>SÜN BIS CA. 1550</p>  <p>MÄSCHEN OHNE FRÄNCH</p>  <p>MIT KOPFTUCH (KUNZEN)</p>  <p>SPÄTER NACH BEI</p>  <p>DEM UNTERE BIS</p>  <p>CA. 1550</p>	<p>TÄS HELLES UNTER, DUN</p>  <p>HELES GEECKLOSSE NES-OB-</p>  <p>ERGERWAND</p>	<p>HOSEN IM ALLGEMEINEN</p>  <p>AUF DEN MINZTUALEN NID</p>  <p>T ODER NUR ANGEDEPT</p>  <p>ZU SEHEN RECHNUNG DE-</p>  <p>HEIN DER HEUTIGEN-MÄNN</p>  <p>HEITS</p>	<p>TÖLSE MEISTEN NACH</p>  <p>VERDEBT</p> 	<p>TÄS SIENE KONTREDE</p>  <p>UNG</p>  <p>TÄS, SIEHE DÖ</p>  <p>UNTER HUMAYUN</p>	<p>MARR OFFEN</p>  <p>IN LOCKEN</p>  <p>MEIST ABER UN-</p>  <p>TER BEI KOPF</p>  <p>TUCH VERBOR</p>  <p>GEN</p>

above, — gradually, indeed, becoming less and less full, until at the waist they fitted, and were evidently intended to fit, closely to the figure

The bodice, which covered the upper portion of the person, and was worn beneath the other garments, was usually of some thin semitransparent cloth gauze, or net, or fine muslin<sup>215</sup>, — the more transparent in texture apparently the more fashionable. It is, in fact, the universal covering of the women in India, and great care is taken to fit closely to the figure — a single wrinkle or perceptible seam in it is a defect. Those worn in the royal harem were usually ornamented round the neck with gold bangles or embroidery.

Over the bodice was thrown the courtée, or shirt, usually of thread net. The courtée fell over, but did not conceal, the rich ornaments of the waist-band of the pyjamas, and was itself adorned with gold or silver ribbons, used as a trimming upon the seams and hems.

The cloak, called deputtah, or chudder — thrown over these lighter articles of under-clothing, and worn equally within and without the house — consisted of gold and silver gauze-tissues, and resembled in form nothing so much as a small English bed sheet, rather long for its breadth. The fine muslins of Dacca are much valued and prized to form these cloaks, and no trouble or expense is spared in embroidering them, and ornamenting them with rich bullion fringes. Thrown over the back part of the head, and falling gracefully on the shoulders, the deputtah, by its arrangement, may be made to give dignity and elegance to a figure in itself wanting in both, whilst, on the naturally dignified and elegant, its folds enhanced to an extraordinary degree, the grace of wearer. Standing, it was crossed in front, one end of it falling down over the figure, which it partially screened, whilst the other was thrown over the opposite shoulder, but when the wearer was seated, the deputtah was collected in large folds round the lower part of the figure and upon the lap, — sometimes, indeed, being thrown altogether off the shoulders. This latter, however, was regarded by elderly ladies as arrant coquetry, and as being hardly proper.







































































































































































Fancy a graceful young woman so clothed, of a brunette tint, with pointed shoes upon her naked feet, which, as well as her hands, are stained of a rose colour. The large languishing black eyes are made still more captivating by the pencilled line of black drawn on the edges of the eyelids. The eyebrow has been carefully nurtured and tendered, that no stray hair break the regularity of its semicircular sweep. The smooth high forehead and oval countenance are thrown forward prominently by the jet black glossy hair — smelling of the sweet jessamine oil — which has been taken off the face, and hangs in twisted folds down the back. The ears are ornamented round their edges with a variety of rings, and a large ring hangs down from the cartilage of the nose — a large ring, bearing a ruby between two pearls. Fancy such a figure standing before you, in all the elegant gracefulness of unrestrained and unconstrained developments — the upper portion of the form half hidden, half revealed by its gauze — like coverings, the lower concealed by the brilliant — coloured pyjamas, — and you have the picture of a fine lady of the court of Oude — the reigning favourite, it may be."

\* \* \*

Die Geschichte des Indischen Kostüms noch weiter in die Gegenwart herauf verfolgen zu wollen, ist nicht vonnöten. Tatsächlich sind nun schon alle wesentlichen Elemente gegeben, die die heutige indische Tracht bilden. Zum andern aber erbscht

<sup>215</sup> shab nam. vgl. Mrs Meer Hassan Ali p. 108

# TYPEN DER MOGHULTRACHT CHAGATAI-PERIODE

KOPFBEDECKUNG	GEWAND		HOSEN	FUSSBEKLEIDUNG	SCHMUCK	HAARTRACHT
<p>MÄNNER</p> <p>TURBANS CA 1450-1510</p>  <p>TÄS KÖRLEN 1510</p>  <p>QINQIZ-MÄNNER 1510</p>  <p>TURBANCA 1510</p>  <p>MUTZEL UNTER 1510</p>  <p>HOMÄN 1510</p>  <p>MIT HUMÄN 1510</p>  <p>AFGHANEN ROTZ 1510</p>  <p>UNTER SHERMÄN 1510</p>  <p>QALPÄO ETC. 1510</p> 	<p>JÄHNIG UNTER 1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>CHAPKAN (ZEIT HUP MÄNNER) 1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 
<p>FRAUEN</p> <p>KOPFTUCH DER 1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 	<p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p>  <p>1510</p> 

above, — gradually, indeed, becoming less and less full, until at the waist they fitted, and were evidently intended to fit, closely to the figure

The bodice, which covered the upper portion of the person, and was worn beneath the other garments, was usually of some thin semitransparent cloth gauze, or net, or fine muslin<sup>118</sup>, — the more transparent in texture apparently the more fashionable. It is, in fact, the universal covering of the women in India, and great care is taken to fit closely to the figure — a single wrinkle or perceptible seam in it is a defect. Those worn in the royal harem were usually ornamented round the neck with gold bangles or embroidery.

Over the bodice was thrown the courttee, or shirt, usually of thread net. The courttee fell over, but did not conceal, the rich ornaments of the waist band of the pyjamas, and was itself adorned with gold or silver ribbons, used as a trimming upon the seams and hems.

The cloak, called deputtah, or chudder — thrown over these lighter articles of under clothing, and worn equally within and without the house — consisted of gold and silver gauze-tissues, and resembled in form nothing so much as a small English bed sheet, rather long for its breadth. The fine muslins of Dacca are much valued and prized to form these cloaks, and no trouble or expense is spared in embroidering them and ornamenting them with rich bullion fringes. Thrown over the back part of the head, and falling gracefully on the shoulders, the deputtah, by its arrangement, may be made to give dignity and elegance to a figure in itself wanting in both, whilst, on the naturally dignified and elegant, its folds enhanced to an extraordinary degree, the grace of wearer. Standing, it was crossed in front, one end of it falling down over the figure, which it partially screened, whilst the other was thrown over the opposite shoulder, but when the wearer was seated, the deputtah was collected in large folds round the lower part of the figure and upon the lap, — sometimes, indeed, being thrown altogether off the shoulders. This latter, however, was regarded by olderly ladies as arrant coquetry, and as being hardly proper.

Fancy a graceful young woman so clothed, of a brunette tint, with pointed shoes upon her naked feet, which, as well as her hands, are stained of a rose colour. The large languishing black eyes are made still more captivating by the pencilled line of black drawn on the edges of the eyelids. The eyebrow has been carefully nurtured and tendered, that no stray hair break the regularity of its semicircular sweep. The smooth high forehead and oval countenance are thrown forward prominently by the jet black glossy hair — smelling of the sweet jessamine oil — which has been taken off the face, and hangs in twisted folds down the back. The ears are ornamented round their edges with a variety of rings, and a large ring hangs down from the cartilage of the nose — a large ring, bearing a ruby between two pearls. Fancy such a figure standing before you, in all the elegant gracefulness of unrestrained and unconstrained developments — the upper portion of the form half-hidden, half revealed by its gauze — like coverings, the lower concealed by the brilliant — coloured pyjamas, — and you have the picture of a fine lady of the court of Oude — the reigning favourite, it may be.

\*       \*       \*

Die Geschichte des Indischen Kostüms noch weiter in die Gegenwart herauf verfolgen zu wollen, ist nicht vonnöten. Tatsächlich sind nun schon alle wesentlichen Elemente gegeben, die die heutige indische Tracht bilden. Zum andern aber erlischt

<sup>118</sup> shah-nam. vgl. Mrs Meer Hassan Ali p. 108

# TYPEN DER MOGHULTRACHT CHAGATAI-PERIODE

KOPFBEDECKUNG	GEWAND	HOSEN	FUSSBEKLEIDUNG	SCHMUCK	HAARTRACHT
MÄNNER	JAHN UND TRAKT AUS DER ZEIT HUNÄTÖN	CHAPKAN (ZEIT HUNÄTÖN)	SCHWARTZSTIEFEL ALLEMEIN BIS HUNÄTÖN SPÄTER VEREINZELT	KILKÖS AUF TURBAN	SOHLFENLOCKE DER JÜNGEN LEUTEN
TURBAN CA 1660-1730	ZEIT HUNÄTÖN	DÖ VORHÖSEN MIT IN DEN GUTTEL HOCHGEHEN	SEIT HUNÄTÖN		VOLL BART BEI ÄLTEREN MÄNNERN
TÄS MALAN 4810	UNTERENDE EINER NUTTEN (KUNZEN JACKS)	HÖSEN IN ALLEMEINEN AUF DEN HUNÄTÖN HÖSEN			KOPF RASIERUNG
CA. 1620-1650/1660					
ÖSÖV.					
TURBAN CA 1530					
MITZE UNTER HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					
MUT HUNÄTÖN					

die Kunst, die dieser Untersuchung als Hauptquelle gedient, die Indische Miniaturmalerei, nun auch in ihrer letzten, schon fast ganz unter europäischem Einfluß stehenden Phase. An dieser Stelle sollen nicht nochmals die Probleme erörtert werden, welche sich für die allgemeine Kulturgeschichte ergeben. All die Fragen über das Wechselverhältnis von Politik und Mode, der Aufeinanderwirkung von erobernden Muslims und unterworfenen Hindus, der Beziehung zwischen Männer- und Weibertracht, des Einflusses des Klimas sind ja verschiedentlich im Laufe der Arbeit aufgeworfen und zu lösen versucht worden. Was uns hier interessiert, ist ihre Nutzbarmachung für die Kunstgeschichte. Und da muß nochmals der Charakter der Indischen Miniaturmalerei betont werden: Kunstgewerbe! So etwas wie einen persönlichen Stil der einzelnen Künstler gibt es nicht, aber Manieren verschiedener Schulen, Zeiten und Länder, deren Bildung von politischen Einflüssen weitgehend abhängig war. Und die Maler haben fast in jeder dieser Manieren gemalt, soweit sie ihnen bekannt waren. Andererseits aber Kunstgewerbe für weltliche Machthaber! Das heißt Modekunst, immer up to date, bei allem Leben in der unbewußten Tradition frei von hieratischen und historizistischen Einflüssen, voll im Leben stehend, selbst in der romantischen Träumeri. Daraus ergibt sich zweierlei: Daß sich aus dem Stil der Miniaturen für ihr Alter und ihre Herkunft häufig gar keine Schlüsse ziehen lassen können, und wenn schon, meist nur sehr weit umgrenzte. Daß aber in der Tracht auf den Miniaturen der Maler fast stets verrät, welcher Zeit und welchen Landes Kind er ist. Selbst wenn der Stil eines Bildes im ganzen gesichert sein mag, bleibt bei seiner Unpersönlichkeit und verhältnismäßig langsamem Wandel doch immer die Einreihung einer solchen Miniatur schattenhaft unsicher und der Verfolg ihrer feineren Stilnuancen unmöglich. Aber während der Stil uns einen Spielraum von fast 40—50 Jahren für die Datierung gestattet,engt sich diese Zeitspanne bei der Prüfung auf Grund der Trachten auf ca 10—20 Jahre ein. Denn wenn auch die Mode der einzelnen Kleidungsstücke im ganzen nicht so sehr schnell wechselte, waren bei jedem einzelnen Kostümteil die Zeitpunkte, wo eine neue Veränderung einsetzte, ganz verschieden, so daß ein Vergleich aller Einzelheiten fast immer ein ziemlich genaues Datum erlaubt. Wo aber Miniaturen im alten Stil oder Kopien nach älteren Bildern vorliegen, verraten sie sich stets durch die Inkongruenz zwischen Stil und Tracht, bezw. die vielen Mißverständnisse, die dabei unterlaufen. Denn schließlich haben die Maler keine strengen Kostümstudien gemacht, wie unsere Historienmaler, auch hätte dies gänzlich den Wünschen ihrer Auftraggeber widersprochen. So läßt sich auf der Grundlage der Kostümgeschichte eine Datierung und Lokalisierung des vorhandenen Miniaturen Materials erreichen, die viel gründlicher als bisher die Grundlage für eine ernsthafte Geschichte der Indischen Miniaturmalerei schaffen kann. Denn mehr als eine Vorarbeit, als eine Hilfswissenschaft für die erst noch zu leistende stilkritische und psychologische Forschung will diese Arbeit nicht sein.



# VOM RELIGIÖSEN UND GROTESKEN IN INDISCHER KUNST

Von STELLA KRAMRISCH  
Mit 14 Abbildung auf Tafel 48-52

Religion wird von ungezählten Kunstwerken als Grundzug indischer Geistigkeit belegt. Doch selbst abgesehen davon, daß indische Profankunst sich nur als lebendige Gegenwart und in schriftlichen Nachrichten erhalten hat, erschöpft weder das profane noch das religiöse Stoffgebiet den Bereich indischer Form. Eine phantastisch schwer beladene Vitalität ist der gemeinsame Nenner aller indischen Kunsttätigkeit. Wird sie ins Religiöse sublimiert, so erhalten die Göttergestalten einzigartige spirituelle Lebendigkeit. Aber die Sublimierung vollzieht sich nicht immer restlos. Bleibt ein Niederschlag ihrer ursprünglichen Lebenswärme erhalten, während abstrakte Vorstellungen den größten Teil ihrer Kraft in übersichtlich geregelte Form prägen, so ergibt sich ein innerer Zwiespalt, eine furchtbare Spannung, die ihren Ausdruck in einem gegenständlichen, zumeist aber auch formalen Bildzusammenhang findet, den wir nicht anders als grotesk bezeichnen können.

Wenn wir mit Bergson im Lachen eine Befreiungsgebärde der menschlichen Natur vom Gesellschaftlichen erkennen, so erscheint das Groteske als Ausdruck der Befreiung menschlicher Natur vom Spirituellen. Ein religiös orientiertes Innenleben stellt hohe Ansprüche an Phantasie und Gefühl. Die Gipfelloft mystischen Erlebens ist ungemein dünn und auf die Dauer scheint das Atmen dort fast unmöglich. Wenn die Spannung ihren Höhepunkt erreicht, wird sie in einer Vision erlöst, in der sich klar und ruhig die Züge der Gottheit abzeichnen. Aber noch eine andere Möglichkeit steht offen, und das ist ein jäher Absturz, der Lichtfragmente mit sich hinabreißt. Während nun sicherer Grund auf gewohntem Plan gewonnen scheint, setzt der Vorwurf ein, den gefährlicheren Pfad verlassen zu haben. Doch augenblicklich wandelt sich dieser Vorwurf in Befriedigung und Triumph darüber, daß die Höhe hinabgezogen werden konnte. Der Ausdruck dieses Widerstreites der Gefühle muß zwiespältig sein. Sieg und Niederlage, Lachen und Schmerz ziehen die Züge in entgegengesetzte Richtungen und geben ihnen jene starre Spannung, deren Wesen grotesk ist. Indische Kunst, Java und Tibet mit eingerechnet, läßt das Groteske in allen seinen Abwandlungen vom tragisch Meta-physischen bis zum behaglich Mythologischen in der heimlichsten Nähe der Götter wohnen, so daß die beiden eins werden im Gegensatz. In späterer Zeit (vom 7. Jahrhundert n. Chr. an) haben die Glieder so mancher Götter, denen indische Kunst biegsame Plastik gab, den aufstachelnd zwiespältigen Reiz, dessen Thema das religiöse und das groteske Erleben in ihrem Widerstreit sind. Bevor es jedoch zu einer Verschmelzung der beiden Werte und ihrem greifbaren Eingehen in schöpferische Form kommen konnte, waren viele Lösungen nötig, die das Gegenemander des Erlebnisses im Neben einander der Gestalten beherbergten.

Die Füße indischer Götter berühren niemals die Erde. Der Künstler stellt ihnen Lotusblumen unter, damit kein Staub sie beflecke. Dann wiederum stehen oder reiten die Götter auf ihren Vahanas (Fahrzeugen), und jeder Gott hat ein Fahrzeug eigener Erfindung: Stier und Vogel, Widder und Löwe, Hund und Dämon und noch so manche mehr tragen die Götter auf Schultern und Rücken. Jedes dieser Fahrzeuge entspricht dem Wesen und der Fähigkeit des betreffenden Gottes. Der Vogel Garuda trägt Vishnū, den Erhalter der Welten, seine Flügel zu beiden Seiten des Gottes können sich der gleichen Herkunft rühmen wie die Flügel, die Ägyptens Sonnenscheibe tragen. Denn Strahlen und Flügel, Sonne und die Erhaltung der Welt werden von einer Logik, die nicht der Vernunft, sondern der Phantasie angehört, einander gleichgesetzt.

Daß Kuberā (Abb. 1), König der Yakshas, einen Yaksha als sein Fahrzeug benutzt, hat nichts Erstaunliches an sich, denn als orientalischer Machthaber kommt ihm das Recht zu,



Abb 1. Bhārhut,  
Zunpfelder  
Yakshi Kuvira



Abb 2. Niedergetrampelter Asura (Teilstück einer  
Siva-Sakti-Messinggruppe, Nepal)



Abb 3. Mamallapuram Felsrelief  
Durga-Mahishasuramardini

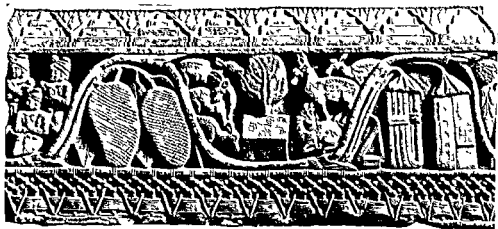


Abb 4. Bhārhut, Relieffries am Deckbalken des Zaunes Teilansicht

einen seiner Untertanen auf diese Weise nutzbar zu machen. Hiermit aber ist auch das Thema gegenständlich erschöpft und es bleibt dem künstlerischen Gewissen überlassen, diese Verbindung aufs überzeugendste darzustellen. Kuvera erscheint von leichter Ruhe umfungen, während die breit verkümmerte Gestalt des hockenden Geschöpfes zwischen Zwerg und Gule zögert. Keine der beiden Figuren nimmt von der Gegenwart der anderen Kenntnis, jede geht in der eigenen Gestalt, die ihr zum Los wurde, völlig auf. Ohne jede Betonung, ohne jede dramatische Spannung sind die Gestalten zusammengebracht, gerade nur, um anzudeuten, daß das Oben anders ist als das Unten. Sie bilden ein Ganzes, das mit sich selbst im Einklang steht, und ergänzen ihr gegenseitiges Dasein. Doch die obere ist frei, die Hände in Anbetung und Begrüßung zur anjali mudra zu falten, während die untere gezwungen ist, ihre armselig verkümmerten Glieder zur Stütze des eignen schweren Gewichts und der Last, die es zu tragen hat, zu verwenden. Die Leichtigkeit der oberen Gestalt steigt in einer Gebärde auf, die nicht zu wissen scheint, daß ein Körper sie trägt, aber die untere ist von schwer physischer Masse zu Boden gedrückt und kennt keine andere Freiheit als die der skurrilen Phantasie, die sie erfand. Und hier bekommt Phantasie die Kraft eines Urteils. Die Menschengestalt des Yakshakönigs ist ungeachtet ihrer völlig ausdruckslosen Physiognomie voll eines fließenden Lebens, das durch rund-schlankte Glieder pulst und das ihnen jene Unstofflichkeit gibt, die in indischer Ästhetik mit Lavanya, Anmut, bezeichnet wird. Die phantastische Schwerfälligkeit des Dämons hingegen ist in eine mechanische Beschäftigung vertieft, die ihm keine Wahl läßt, sie zu ändern. Seine groteske Erscheinung spricht von der Widerspenstigkeit des Fleisches, wohingegen das leichte Stehen der oberen Gestalt sich einer Lebensbewegung (chetana) hingibt, die ihren Lauf durch Glieder nimmt, die keinen Kraftaufwand kennen.

Diese früh-indische Komposition (2. Jahr vor Chr.) läßt das Groteske dem ewig Ruhigen die Wago halten. Die Stabilität der Nebeneinanderstellung kennzeichnet die letzten vorchristlichen Jahrhunderte. Die Yakshas, Devas, Cakrapalas, die Dévis und Yakshinis (Himmels und Erdgötter und die Hüter der vier Weltteile mit ihren Genossinnen) ruhen an Pfeilern der buddhistischen und jainistischen Zäune von Bhārhut, Mahabodhi und Mathura auf zusammengesetzten und zusammengekrümmten Tier- und Menschenformen. Der Kampf um Gott war damals noch nicht Künstlerlebnis geworden. Man kannte die heitere Ruhe eines Lebens, das völlig in Religion aufging, und erleichterte dessen Würde durch häufige Ausflüge in die aufregenderen Gefilde des Grotesken.

Aber die ausgeglichene Stimmung verschwand bald und die Vahanas der Götter wurden mitunter zu Gewalten, die das Dasein der oberen Mächte bedrohten und fast verschlangen. Sie stellen nicht die ältere, zurückgedrängte Religion der Eingeborenen dar, auf die, siegreich wie St. Georg der Drachentöter, Buddhismus oder Hinduismus den Fuß setzte. Sie sind im Gegenteil ergebene Diener und gewissermaßen Haustiere der Gottheit, und darum hat auch Vishnu, wie erwähnt, den Garudavogel, während Śiva, dessen zerstörend belebende Kraft sich zwischen Ackerbau und Phallus betätigt, der Stier zugesellt ist, während Yama wiederum, Gott des Todes, mit seinem Hund, ganz im Sinn östlicher Straßenhygiene handelt. Doch gerade die Vahanas, so untergeordnet ihre Rolle auch sein mag, werden späterhin oft zur allerfüllenden Gewalt, die den Gott trägt, die kosmisch bestialische Aktivität des Gottes wird hypostasiert in sein Fahrzeug, das auf flammend um ihn züngelt — „wie Schmetterlinge in ein flammend Feuer in voller Hast zum Untergange eilen, so eilen auch zum Untergang die Menschen in voller Hast hinein in diesen Rachen“<sup>1</sup> —, während der Gott selbst, Erhalter der Welten, unberuhigt, aber

<sup>1</sup> Bhagavadgītā Seite 53 (Schröders Übersetzung)

auch federleicht auf dem ungeheuren Kindkörper des überwirklichen Vogels thront (vgl. With Java, Tafel 112). Die Machtverschiebung der beiden Gewalten hat jenen auf reizend grotesken Geschmack, in dessen Genuß die kleine Gottgestalt sich einem un vermeidlichen Dhyāna (Meditation) hingibt.

Die Ausdeutung des Verhältnisses von oben und unten im Sinn von geistiger Leichtigkeit und körperlicher Schwere, die Grimasse, die der schwere Körper schneidet, um seine Verkümmernng zu rechtfertigen, und die schließlich zur selbstherrlich welten fallenden Geste wird, formt eine Gruppe im Verhältnis vom religiösen zum grotesken Erleben, die von einem anderen mythischen komplex, der nun tatsächlich den Kampf der Dämonen und Götter zum Inhalt hat, bei weitem an Erfindungsweite und Intensität übertroffen.

Śiva, der seinen kosmischen Tanz auf dem niedergetrampelten Asura tanzt, Durgā, die dem stierköpfigen Mahiṣasūra ein Ende macht, liefern endlose Variationen für die Geistigkeit des indischen Mittelalters, das stärker als die vorangegangenen Jahrhunderte den Widerstreit der Mächte als qualvollen Genuß empfand. Die geschichtliche Aufeinanderfolge zweier Strata religiösen Bewußtseins wurde zum simultanen Gegenwartsbestand künstlerischer Gestaltung.

So legt sich die Hilflosigkeit des überfetten Kindkörpers des Dämonen als weiches Kissen unter die rasende Energie des Schöpfungs und Zerstörungstanzes, der seinen Ort im weiten Kosmos hat und auch in der Einsamkeit des Menschenherzens. Dieser weiche Dämon Kinderkörper (Abb. 2) ist nichts als zuckend warme Masse, die mit dem Fuß zu pressen, dem Gott lustvolles Entzücken gibt. Des Kindes schmerz verzerrtes Gesicht ist uralte. Es empfängt die schicksalsschwere Qual mit leidenschaftlicher Dankbarkeit. Die Zweideutigkeit religiösen Erlebens in seinen transzendentalen Sehnsüchten und seiner kindlichen Hilflosigkeit versucht verzweifelt zu weinen, und dieser Krampf wird als Segen empfunden, denn es ist Gott, der peinigt.

Ein anderer bedeutsamer Augenblick, der das Schicksal der Dämonen besiegelte, gehört der Göttin Durgā an. Durgā, die Dēvi, das weibliche Prinzip, ist gleich Śiva, dem ausgesprochen männlichsten aller indischen Götter, siegreich. Die Dämonen hingegen haben meist einen Kinderkörper.

Die ausführlichste Beschreibung des Kampfes der Göttin mit den Asuras ist in einem der Felsen von Māmallapuram gehauen (Abb. 3). Die strenge Energie des jungen Körpers der Göttin strahlt in einem Heiligenschein von acht Armen aus, ihre verhältnismäßige Kleinheit ist dem schwammigen Gewicht des unsinnigen Stierdämons entgegengestellt. Sein Angriff schon bedeutet Rückzug, er erliegt unter seiner eigenen Last, die zwar Masse hat, aber keine Kraft. Die übrigen Gestalten nehmen das Thema des Grotesken und Göttlichen in umgekehrter Abfolge auf. Um die Göttin wirbeln die plumpen Späße mißgeformter Luftgeister, der Dämon aber hebt sich von einem Bogen edelschlanker Gottgestalten ab. Das Vertauschen und Ineinanderübergehen der beiden Pole mythischer Gesterfindung gibt der Schnelligkeit der Gefühle Ausdruck, deren Reaktion dem ursprünglichen Erleben an Stärke gewachsen ist.

Daß Gott nicht von Engeln umgeben ist, sondern aus der Mitte der Schreckgestalten des Chaos hervorwächst, gibt nicht nur der Vorstellungskraft und dem Bildvorwurf einen ungeheuer weiten Bezirk, sondern bestimmt auch die Gebärde der Götter. Eine der häufigsten und ausdrucksvollsten Handhaltungen (mudrās) des Buddha und der Hindu-götter ist abhaya mudrā, die Geste der erhobenen Hand, deren offene Handfläche Furchtlosigkeit meint. Denn nur der Furchtlose ist geistig frei und seine Freiheit ist Ruhe nach dem Kampf mit der Angst und dem Schrecken. Aber dann hebt sich die Hand und die Schreckensgestalten weichen in weitem Kreis zurück, und sie können kein Leids mehr tun. Trotzdem aber sind sie da. Deshalb ist das untere Geschöß

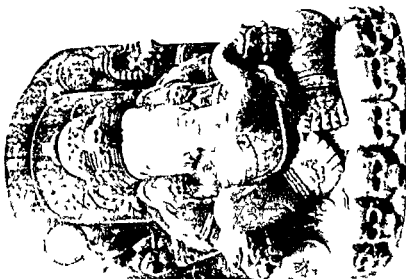


Abb. 9. Irvanischer Ganesa

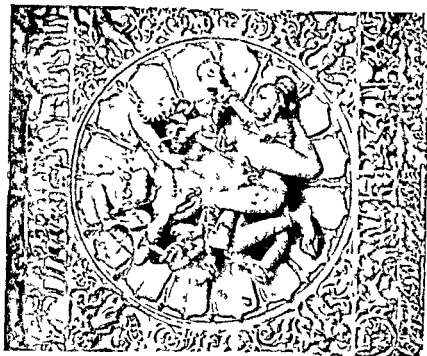


Abb. 10. Borj Abu Al-sar Tempel.  
Die Schlachtinge Narasimha tötet Hiranyakasyapa

mittelalterlicher Hindutempel von Reihen schwärmender Ungeheuer, Kirttimukhas, Makaras, Leogryphen und Zwergdämonen in wahnwitziger Hast umzogen. Sie bilden den hohen Sockel, auf dem die Götter und ihre Heldentaten ruhen.

Um elastisch zu bleiben, muß die Spannung zwischen den beiden Polen zuzeiten gehindert werden. Der Hochdruck von Verzweiflung und Vollendung muß nachlassen. Das wird von einem Chor kleiner, grotesker Gestalten besorgt, die sich einschleichen, wo immer in Relief und Wandmalerei ein Platz leer zu bleiben droht, und sie behaupten ihn in guter Laune, dickbauchig und voll von Musik, und schwirren neugierig umgäbe das Dasein eines großen Wesens (z. B. Varapala, Ajanta oder Siva, Mamallapuram), unbekümmert um dessen Botschaft, ganz verheißt ins eigene Wohlergehen. Sie vertreten das Groteske in seiner mildesten Form und sind nichts weiter als ein Gewürz, das in die Harmonie der überschwänglich lebendigen Welt indischer Bildphantasie gemischt ist. Denn das Groteske hat seine qualvolle und seine lächerliche Seite und ist in jedem Fall unverhältnismäßig, denn sein „Maß“ liegt in der Spannung zweier Werte, deren Wirklichkeit keine andere Beständigkeit hat, als die des ewigen Wechsels menschlicher Natur. Das qualvoll Groteske ist Ausdruck eines mächtigen Strebens, das von einem Gewicht untätiger Masse zerdrückt wird, das lächerlich Groteske aber billigt die Materie und stellt sie behaglich zur Schau.

Das Unverhältnismäßige, mag es nun bloß im Größenverhältnis oder in der Ungewohntheit eines Vorganges liegen, die Orientierung von Bildgestalt und Bildzusammenhang an der Gerechtigkeit der Phantasie mit ihren unvorhergesehenen Anschauungskomplexen ist eine der wesentlichsten Lebensbedingungen indischer Kunst. So wachsen im reinsten, formenklarsten Denkmal der Frühzeit (Abb. 4) überlebensgroße Früchte aus Riesenland aus ein und demselben Wellenstengel, dessen Berge Schmuckketten von gleicher Größe wie selbstverständliche Blüten tragen, während seine Wellentäler, des Buddhas frühere Inkarnationen und das fromm geschäftige Getue der Menschen in gleicher Breite und Andacht umfassen wie die Rehe, die dem Baum symbol des nunmehr schon ins Nirvana eingegangenen Buddha huldigen. Als eine völlig objektive Chronik erzählt das Relief, daß Vorstellung und Leben eins sind in rhythmischer Folge, und daß alles erlaubt ist, solange Phantasie innerhalb ihrer eigenen Logik bleibt. Darum dürfen sich auch Menschen und Tiere paaren und kluge Kinderköpfe auf Löwen- und Bockskörpern sitzen, und Embryos schneiden alte Fratzen (Abb. 5), die wiederum als Lotusranken zum eigenen verzerrten Mund herauswachsen und allen Menschendünkel kompromittieren, weil ja die Rollen ohne weiteres vertauscht werden können.

Der leichtere Ton des Grotesken ist den Jahrhunderten indischer Kunst unaufdringliche Begleitung. Zuweilen breitet es sich mit vielgeschätzter Kühnheit aus, erreicht aber dann stärkste Wirkung, wenn es sich bewußt wird, daß es ja doch nur das Oberflächengekräusel einer Tiefe ist, in der das urweltliche Feuer glüht.

Makara, das Meerungeheuer, treibt sein harmloses Unwesen in den frühesten uns bekannten Denkmälern, erreicht aber vollste Geltung vom 12. Jahrhundert an (Abb. 6), wo sein Krokodilkopf einem Elefantenkörper aufgesetzt wird, dessen fächerartiger Federschwanz so leicht sich ringelt wie der gekräuselte Atem, der seinem Mund entsteigt. Seine lächerliche Bestialität ist von harmloser Art. Es ist ein großes Spielzeug, das überall am Platz ist, wo es gilt, einen Fries oder einen Bogen zum Abschluß zu bringen. Späterhin tritt es auch oft, mit einem anderen grotesken Motiv der grausamen Art verbunden, auf. Das ist Kirttimukha (Abb. 6), das Löwengesicht. Diese furchtschraubende Löwenmaske mag ursprünglich ein Sonnensymbol sein, als architektonisches Zierglied füllt sie die runden Hufeisenfenster, die eine so beliebte Wandverzierung abgeben, auch tritt sie als nie verschmähte Spitzenlösung mittelalterlicher Götter-

stelen und Gopurams auf Sie schneidet ihre erregtesten Fratzen in Südindien und Java, im Norden hingegen bleibt sie in zahmer Überlieferung befangen

Ein anderer Bewohner indischer Angstvorstellungen ist die Chimäre (Abb 7), die am häufigsten als Leogryph gedacht erscheint Sie ist kosmische Angst selbst, verzweifelter Zwang grenzenloser Einsamkeit, die den Dämon Erde, die unbesiegte Leidenschaft, als grotesken Zwerg oder dumpfen Elefanten zu Boden drückt Kirtimukha, Chimäre, Leogryph, sind Gestalten einer Bildphantasie, die sich ergänzend religiösen Vorstellungskreisen einschließt, deren Bereich Furchtlosigkeit zuzusichern scheint Vitalität erweist sich hier der Religion gegenüber als die größere Macht. Daß Hinduismus ihr innerhalb seiner verschiedenen Systeme Platz einräumte, gab ihm jene Elastizität, die ihm heute noch spannkraftig erhält

Abgesehen von allen Ziernotiven, setzte sich das Groteske in zwei Typen von Göttergestalten durch Jambhala (Abb 8) ist der Gott des Reichtums und Ganeśa räumt alle Hindernisse fort (Abb 9) Jambhala hat Namen und Aussehen geändert, seit wir ihn zum erstenmal an einem der Pfeiler von Bharhut trafen, wo er unter dem Namen Kuvera als schlanke Jünglingsgestalt seine Hände in Anbetung faltete Im Lauf der Zeit muß dieser Hüter des nördlichen Weltteiles und irdischer Besitztümer sie gekostet haben Er verlor seine jugendliche Schlankheit und gewann behäbige Rundung. Auch seine Hände sind voll einer neuen Andacht. Die Linke liebkost und preßt die Ichneumon Geldbörse, die Gold speit Der schlaue, versorgte Ausdruck seines Gesichtes läßt auf die Widerspenstigkeit des Geistes schließen, der doch nicht umhin kann, sich von Dingen faszinieren zu lassen, die stofflicher sind als er selbst

Zu der Darstellung Ganapatis hingegen (Abb 9 [vgl. Viswakarma III, pl 35]) wird die mollig schwere Rundung eines Kind-Elefantenkörpers von blinzelnden Äuglein gebilligt, doch Ganapati ist Sivas Sohn und als solchem gebühren ihm Sivas Attribute In dessen Erscheinung als Bhairava aber ist sein Schmuck aus Totenschädeln gebildet. Wiederum ist es Java, das diesem grotesken Ineinander Höchstspannung gibt. Ein Schädelkranz wird zum Thron des Kindkörpers, dessen breites Grinsen in jenes Totenschädelpaar auf seiner Brust konzentriert ist, das die kleinen, blinzelnden Elefantenaugen so rund weg verhöhnt Der hohe Kopfputz (Mukuta) krönt dieses Standbild befriedigten Erfolges mit der Endform menschlichen Lebens, dem Totenschädel Säugling, Totenkopf und Tier sind zu einheitlicher Form verschmolzen, die die Materie verherrlicht und richtet.

Jambhala und Ganeśa sind Publikumserfolge indischer Bildphantasie Ganapati ist auch heute noch eine der am meisten angebeteten Gottbeiten, besonders in Südindien, Jambhala war die große Mode während der vorletzten und letzten Tage des indischen Buddhismus In künstlerischer Beziehung hingegen spielen sie doch nur eine untergeordnete Rolle und bilden mit Makaras, Leogryphen, Chimären und Kirtimukhas eine Unterschicht von Kunstformen und religiösen Vorstellungen, wo Leidenschaften und Ängste bis ins Geistige reichen, um augenblicklich wieder ins Chaos der Gefühle zu rückschlagen

Die Höchstspannung des Grotesken aber wird erreicht, wenn die Hauptgötter selbst, Siva, Vishnu, oder Durga in ihrer Erscheinung das Zwiespältige und Doppelgängerische ihres Wesens zur Anschauung bringen, wenn die Hypostasierung ihrer Grausamkeiten sich vom vahana auf sie selbst zurückzieht. Denn indische Kunst ist eben so tolerant wie indische Religiosität, und die Verschiedenheit der Typen ist spontane Gestaltung verschiedener Gruppen und Individualveranlagungen

Die Narasimha (Mann Löwe-) Inkarnation Vishnus bedeutet, daß Gott und Tier, Vernichtung und Erlösung eins sieht Die Legende erzählt, wie der Dämonenkönig Hiranyakasipu in maßlosem Stolz den Gott verhöhnte und seine Allgegenwart in einem so alltäglichen Ding, wie in einer Säule seines Palastes, in Frage zu stellen wagte Da



Abb. 12. Ellora: Kalyana. In: Khar  
Śiva im Chaturāṅga



Abb. 11. Bhawmatar: Vetal Deul  
Dargā Maheshvaranaraina



birst die Säule, ihr entsteigt der schnaubende Löwengott, laßt seine Hand weich sein Opfer berühren und bringt ihm Erkenntnis im Tode. So faßt die bekannte Darstellung in Ellora das Geschehnis. Das Plötzliche im Wechsel von Macht und Tod, von lebloser Materie zu überphysischer Vitalität hat all den Schauer des Unerwarteten, das die Züge des Anbeters und Beschauers zum selben starren, hilflosen Grinsen verzerrt, das Huranyakampus letzte Geste war.

Der Schauer des Grotesken wird zur Wollust sexueller Perversion (Abb. 10), wenn der Gott seine Hände in unüberschbarer Zahl tief in die Eingeweide seines Opfers senkt und sich so mit ihm vereint. Tod wird zur wahnwitzigen Raserei eines über vollen Lebens, das sich paart in Gott und Dämon, im Taumel des Kreises ewiger Wiederkehr, die ja nichts weiter meint als einen Augenblick im Leben des Gottes, einen Avatar der Weltenglut. Aus der Ungezähmtheit der Leidenschaft, aus ihrer überwältigenden Anschaulichkeit erstet Religion, aller Leidenschaft und greifbaren Form ferngerückt, immer wieder aufs neue.

Die Dēvi, die den Asura besiegt, und in Māmallapuram als unnahbar ewige Jungfrau stolz und beherrscht ihm gegenübertritt, konnte in der Darstellung späterer Jahrhunderte gleichfalls nicht sich dem Rausch der Leidenschaft, dem Geruch des Blutes und dem wütenden Drängen ihrer eigenen Lebenskräfte verschließen. Im Yamaṇa purāṇa wird von ihr gesagt: „Sie vernichtete ungezählte Scharen dreister Asuren, und als sie das Schlachtfeld von Leichen übersät sah, nahm sie eine Laute (vīṇa) und Trommel (damru). Lachend begann sie auf ihnen zu spielen. Wo auch immer sie sich hin wandte, Musik ihren Instrumenten entlockend, jubelten Geister und Gnome ihr Antwort zu und tanzten, und ihr Löwe warf die toten Körper der Erschlagenen vor sich her zum Spiel.“ (G. Rao: Elements of Hindu Iconography vol. I, part. II, p. 353) (Abb. 11). Die gleiche Ekstase schauernd grausamen Entzückens macht die vielen Arme der Göttin schlaff im Jubel des Besitztums und Schwert und Dreizack werden zu inbrünstigen Werkzeugen einer Todesberührung, in der die Schlange schon die Zunge des Stürmenden leckt. Der Asura nimmt seinen Tod mit satter Eleganz hin. Er kennt alle Liebeskünste.

Grausamkeit, Schauer und Leidenschaft sind ebenso Eigenschaften des Grotesken wie das hilflose Lachen, ein kindlich fetter und doch greisen-schlaffer Körper und die tiervergnügte Heiterkeit von Wesen, die fast menschlich sind. So wird das Groteske zum Inbegriff des Vitalen und Spirituellen, die sich im Kampfe erheben. In jedem indischen Kunstwerk kämpfen die Götter mit den Titanen, und jeder Teufel heißt Luṣifer. Darum gibt es keine Allegorie im Bereich indischer Gestaltung.

Wie Durga ist auch Śiva Tod den Dämonen. Beide sind chthonische Gottheiten. In ihren Gliedern ist die Trunkenheit der Erde und des Blutes.

Śiva als Herr aller Tänzer wählte sich ein Dämonenkind zum weichsten Podium. In anderen Phasen seiner nie endenden Tänze verschwindet der Dämon und wird im Tanz lebendig (Abb. 12). Körper und Arme des Gottes dürfen sich dann nicht mehr im Rausch ewigen Jubels dem Rund von Zerstörung und Schöpfung hingehen, eine zähe Spannung hält seine Bewegungen zwischen dem Schwung weiter Bogen und der Steife steiler Geraden, zwischen dem freien Sichentfalten nach oben hin und einem ungeheuren Drucke von oben her. So erhalten sie stets unerwartete, vieldeutig schmerzhaft verzogene Bewegbarkeit, die wesentlich grotesk ist. Diese schöpferische Gestaltung des Grotesken in Bewegungsimpulsen und Formzusammenhängen hat nun in darstellungsschem Sinn nichts mehr mit der als Thema vorliegenden religiösen Idee zu tun, ist nicht länger mit „Darstellung“ verbunden, sondern vollgültige plastische Formulierung des Urerlebnisses, das auch der religiösen Vorstellung zugrunde lag, und ist auch deshalb nicht mehr ans religiöse Thema gebunden.

Befreit von religiöser Bindung, biegen sich nun die Glieder ungezählter und ungenannter Gestalten in jenen spröde-eckig ausgeweiteten Kurven, die schlanken Körpern eine so bizarr gläserne Kurve geben, daß die überempfindsam gewordenen Gelenke unter einer Hochspannung nervischer Erregung zu zerstoßen scheinen (Abb 13 und 14). Hier handelt es sich zwar noch um ein gleiches metaphysisch groteskes Unerlebnis, doch von nun an (11 Jahrh) legt es sich oft tief im Unterbewußten über alles Schaffen mit so aufreibendem Zwiespalt, daß zuletzt (17 Jahrh, Plastik von Madura) ein Starrkrampf alle Gestalten indischer Plastik in einem Rausch religiös ekstatischer Sinnlichkeit überfällt und vernichtet.



Abb. 13. Tempel zu Palampet Tünzerin



Abb. 14. Tempel zu Palampet Tünzerin

# EIN NEUES BLATT FRÜHER INDISCHER KUNST

Von O G GANGOLY / Mit  
1 Abbildung auf Tafel 53

Noch hat die Lotusblume der indischen Kunst nicht alle ihrer Blätter entfaltet. Gemäß der alten poetischen Legende entlockt erst die hebevolle Umarmung der aufgehenden Sonne der Lotusblume ihre glühendsten Küsse. Die Königin des indischen Blumenreichs verweigert sich der Kälte des Mondes. Wo es dem Mondschein der Archäologen nicht gelingt, das Schönheitsantlitz der indischen Kunst zu enthüllen, da hebt sie selbst den Schleier vor dem warmen Blick des bewundernden Liebhabers.

Es ist ein bescheidener Liebhaber, der in dieser kurzen Studie ein kostliches kleines Juwel darbietet, das die Archäologen als einen wertlosen Kieselstein zu ignorieren geruht haben. Denn es ist bemerkenswert, daß unser kleines Kunstwerk von demselben Spaten ans Licht befördert wurde, welcher das jetzt berühmt gewordene Löwenkapitell des Asoka heraushob in den denkwürdigen Ausgrabungen zu Mrigadava im Jahr 1906. Während der Ruhm des königlichen Denkmals weit und breit verkündet wurde, hat unser kleines Meisterwerk still verborgen geruht in seinem zweiten Grabe aus Staub und Vergessenheit — im Mumenschrein eines Museums, wo es unbeachtet blieb und unerwähnt. Wir brauchen uns hier nicht mit der Frage aufzuhalten, warum der staatlich geprüfte Archäologe es vorgezogen hat, den Wert dieses einzigartigen Steinchens totzuschweigen. Vielleicht weil es weder in „persisch griechischem Stil“ gehalten ist, noch den Meißel irgend eines baktrischen Künstlers verrät. Denn es ist notorisch, daß jedes indische Kunstwerk, welches durch und durch indisch ist und nicht die leinsten Spuren eines fremden Einflusses zeigt, sofort allen Reiz für den Archäologen verliert. Andererseits verehrt der echte Liebhaber der indischen Kunst gerade jene Meisterwerke, in welchen, wie in eben diesem, Indien selbst sich in seiner vollen Glorie offenbart. Dieses Fragment, welches zu einem First oder sonstigem Architekturteil gehörte, wurde zu Sarnath ausgegraben zugleich mit anderen Funden der Mayurianschen Epoche.

Es ist aus demselben rötlichgrauen Sandstein gehauen wie das Löwenkapitell des Asoka. Im Katalog des antiken Inventars wird es folgendermaßen beschrieben: „Nr 71 einzigartig schönes Fragment einer sitzenden weiblichen Gestalt. Sie legt den Kopf in die Hände, die Arme sind auf die Knie aufgestützt. Das Haar fällt auf den Rücken herab, dhōti und Knöchelringe. Hinter ihr blauer Lotus. Vielleicht mayuriansch. Höhe 8¼ inches“ (Jahresbericht der Archäologischen Inspektion von Indien 1906/07, S. 94). Nach Sir John Marshall „darf es aus stilkritischen Gründen mit ziemlicher Sicherheit der frühen indischen Schule zugeschrieben werden.“ Es kann also entweder der mayurianschen Periode (273—185 v. Chr.) oder der Sunga Periode (185 bis 70 v. Chr.) angehören. Aber der kleine Stein leiht seinen Reiz nicht von seinem Alter oder von seinem Zusammenhang mit den alten in der Geschichte berühmten Dynastien her. Er ist einzig in seiner künstlerischen Qualität und dadurch, daß er Einblick in eine Phase einheimischer indischer Kunst gewährt, die sich nicht in den offiziellen Denkmälern der Mayuria und der Sunga offenbart. Der fragmentarische Zustand macht die Deutung des dargestellten Gegenstandes etwas unsicher, so reizvoll sie ist. Es kann kein Zweifel bestehen, daß es sich um die Wiedergabe einer weinenden Frau handelt. Der Lotus des Hintergrundes hat keinen ersichtlichen Zusammenhang mit der Darstellung. Er ist ein dekorativer Lückenbüßer und füllt eine ungeschickte Ecke in glücklicher Weise so aus wie es der „horror vacui“ des Künstlers fordert. Die Darstellung eines nach oben spitz zulaufenden Kegels vor der sitzenden weiblichen Gestalt ist schwer zu enträtseln. Ist es der sikhara (Fiale) eines stūpa

<sup>1</sup> Verfasser ist der Herausgeber der bekannten indischen Zeitschrift Rupam (Die Schriftleitung.)

oder der flammende Pfeil eines Feuers? In seiner jetzigen verstümmelten Gestalt wird es dauernd unmöglich bleiben, festzustellen, was gemeint war. Die weibliche Gestalt selbst ist in hohem Grade suggestiv und gibt dem Betrachter eine Menge von Rätseln auf, die nicht leicht zu lösen sind. Ist es ein Bauernmädchen, das seine müden Glieder in kurzem Schlummer ausruht, bevor es von neuem an die Arbeit geht, oder ist es eine Sati-Frau, die ihren letzten Tränentribut entrichtet, ehe sie den Scheiterhaufen besteigt? Da ihr Gesicht tief auf die Arme herabgesunken ist, die auf ihren bloßen Knien aufliegen, so kann daraus nichts entnommen werden und die ganze Aufmerksamkeit richtet sich notwendig auf den Kopf, der einen reichen Schmuck trägt, in Gestalt eines merkwürdig geformten Ornaments, ähnlich einer Girlande mit vier Bändern. Wären die einzelnen Formen nicht viereckig, so wäre man versucht, an Perlen zu denken. Das geflochtene Haar fällt auf die Kurven des wundervollen nackten Rückens herab und scheint in einer Quaste (ghumká) zu enden wie sie noch heute von altmodischen Frauen des nördlichen Indiens und der Rajputana getragen werden. Ihr sádi ist in der Gegend der Taille mit einem sehr charakteristischen Ornament verbrämt, das unter dem Namen mekhala (Gurt) bekannt ist. Der schwere Knöchelring befestigt durch sein Gewicht das statische Gleichgewicht der Figur, die selbst ganz regungslos ist. Denn die Linien, mittels welcher die Figur als Bild dargestellt wird, haben ihre eigene bedeutungsvolle Bewegung. Die Kurven der Girlande, die sie auf dem Kopf trägt, bewegen sich in einer sanften Biegung nach dem oberen Teil des Rückens zu, diesem entlang läuft dann die Kurve in einer neuen Bewegung bis zum Ende des Haarzopfes, wo sie einen Moment ruht, ehe die Kurve sich vollendet, die bis zum Gürtel führt. Die Linie des Gürtels läuft auf der einen Seite in den Hüftlinien, auf der anderen in der Linie der Brust aus. Die Kurven haben also einen unabhängigen Bewegungsrhythmus, welcher die tiefe Ruhe in der Haltung der dargestellten Figur in nichts beeinträchtigt — sie dienen dazu, ihr Einheit und Zusammenhalt zu leihen.

Von den drei wohlbekannten weiblichen Gestalten der frühen indischen Kunst zeigt jede gewisse Anklänge an diese Darstellung einer trauernden Frau. Die etwas verstümmelte Kolossalfigur aus Besnagar, die sich jetzt im Museum zu Calcutta befindet (Tafel XIV, Vincent Smith, *History of fine Art in India*, 1914) weist einige Ähnlichkeiten auf sowohl in dem Kopfschmuck wie in dem Ornament an der Taille. Die so genannte Yakshini des Patna Museums und die aufrechtstehende Gestalt der Lakshmi auf dem Relief der Erdgeschoß Balustrade der an Stupa Nr. 2 zu Sanchi (Marshall, *Guide to Sanchi*, Tafel XIII c) bieten eine gewisse typologische Verwandtschaft, aber die Ähnlichkeit geht nicht darüber hinaus. Der einzigartige Wert unseres Miniatur-Reliefs besteht in der meisterhaften Weise, wie der Künstler eine Profilfigur in den engen Raum mit einer Genauigkeit und Selbstverständlichkeit hineinkomponiert hat, die wahrhaft erstaunlich ist. Die im Profil dargestellte Figur bedeutet eine Entwicklungsphase in der Bildhauerei, welche das „Gesetz der Frontalität“ weit hinter sich gelassen hat. Die Behandlung des menschlichen Körpers hat nichts Tastendes oder Experimentierendes. Der Künstler hat ein tief einführendes Formempfinden zugleich mit einem vollkommenen Verständnis der anatomischen Struktur des Menschenkörpers erworben. Das Wesen des Kammers wird durch eine charakteristische Stellung wieder gegeben, welche bedeutungsvoll und suggestiv ist. Machtvoll ist der Gegenstand der Darstellung zum wahrsten Ausdruck gebracht. Diese Figur hat nichts Schematisches oder konventionelles. Sie besitzt alle Frische und Überzeugungskraft einer Skizze nach der Natur. Sie ist in charakteristischer Weise real, ohne realistisch zu sein. Ein ruhender Gegenstand ist mit größtem technischen Geschick in Stein übertragen worden. Die harte, beinahe gerade Linie des Beins, die einen tiefen Schatten wirft, kontrastiert mit der zarten Kurve des Rückens, die sich in dem verschwindenden Umriss des niedrigen

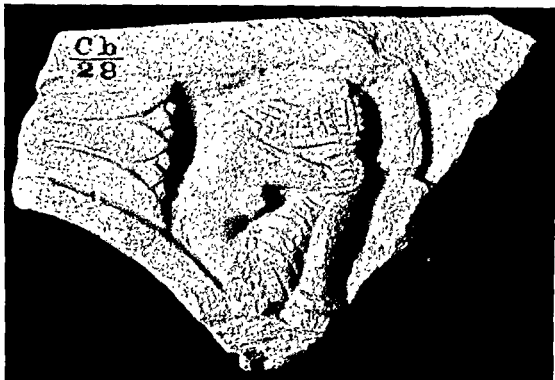


Abb. 1. Mayurianisches Steinfragment, Museum zu Sarnath, Benares  
Photographie von O. G. Ganguly

fallenden Haarzopfes auflöst. Der Arm, dem eine feste, aber nicht allzu stark betonte Linie gegeben ist, hebt den weichen Kontur des Busens hervor, der in der runden Fülle seiner Kurve der feinen und subtilen Linienschönheit der Brust entspricht.

Das Relief gehört einem Kapitel der indischen Kunstgeschichte an, welches vor vielen Jahrhunderten schon abgeschlossen worden sein muß. Es entstammt der Jugendperiode der indischen Kunst, als ihre Künstler sich ihr Bewußtsein noch ungetrübt erhalten hatten und frei von den Fesseln des Formalen und der Konventionen, als sie Ereignisse und Dinge mit scharfdurchdringendem Auge betrachteten. Es gehört zweifellos jener Zeit an, in welcher die Form noch nicht durch die Formel ersetzt war. Die geringfügigen Einzelheiten und Ornamente, und der allgemeine Typus der Gestalt sind so getreu nach der Erscheinungsart des indischen Lebens gebildet, daß es unmöglich wird, irgendwelch „persisch-griechische“, „skythisch-partische“ oder „griechisch-indische“ Einschläge in irgendeiner Phase dieses eindringlichen steinernen Epos aufzuspüren. Diese künstlerische Apotheose des Kummers offenbart in der Tat ein Kapitel der mayurischen Kunst, von dem sich weder in den Gedächtnis Stambhas des Asoka Mayuria noch in den reich geschnitzten Balustraden des Sanchi stüpa eine Spur findet. Die unter königlicher Protektion ausgeübte Kunst wird nicht immer die besten Gedanken des Künstlers zum Ausdruck bringen. In dieser kleinen Mater Dolorosa der mayurischen Kunst haben wir die intime Selbstoffenbarung der Sinnesweise eines alten indischen Künstlers, die dem stolzen, auf kaiserlichen Befehl ausgeführten Denkmal vielleicht ermangelte. Unser kleines Meisterwerk vibriert in einer lyrischen Gefühlsweichheit, die nicht ihresgleichen hat in der Kunstform, welche Asoka wählte, um seinen neuen Glauben zu verherrlichen. Als Dokument früher indischer Kunst ist dieses kleine Steinfragment von weit größerer ästhetischer Bedeutung, als alle ehrgeizigen gigantischen Denkmäler des Piyadasi. Was immer die Archäologen und Antiquare auch sagen mögen — für uns enthält diese kleine Stein-Miniatur alles, was der vollkommenste Genius der Epoche zu sagen hatte, denn sie gibt uns in Wahrheit die Quintessenz der mayurischen Kunst, welche neue Entdeckungen zwar noch weiter erläutern, aber niemals übertreffen oder verdrängen werden.

(Übersetzung aus dem Englischen von Robert West)

# EINIGES ZUR „BUDDHISTISCHEN MADONNA“

Von MELANIE STIASNI /  
Mit 10 Abbildungen auf Tafel 54–58

Die folgende Abhandlung befaßt sich mit der Entstehung einiger Typen des Bodhisatva Avalokitesvara einschließlich jener Darstellungsform, die in der Literatur mit dem Namen „buddhistische Madonna“ bezeichnet wird.

In der Legende läßt sich ein göttliches Wesen, das mit dem Begriffe von Güte und Menschenliebe identifiziert wird, weit in das Altertum zurückverfolgen. Die Überlieferung berichtet von einer Göttin der Barmherzigkeit mit Namen Miao Chen, deren Entstehung in das Jahr 2387 v. Chr. verlegt wird. Ein Königspaar war 40 Jahre lang ohne Nachkommen geblieben und brachte darum auf dem Hügel der Blumen einer allmächtigen Gottheit Opfer dar. Bald darauf schenkte die Königin drei Töchtern das Leben, deren jüngste Miao-Chen war. Herangewachsen, weigerte sich diese, dem Wunsche ihres Vaters entsprechend, zu heiraten. Sie wollte sich ganz der Rettung Unglücklicher widmen und darum nur einem Manne angehören, der fähig wäre, die Menschheit von allen Leiden zu erlösen, von dummen, unfähigen Beamten, von Hitze und Kälte, von Selbstsucht und Sinnlichkeit, Krüppelhafigkeit und Krankheit, von den Unterschieden zwischen Hoch und Nieder usw.\* Von ihrem Vater wegen ihres Ungehorsams verstoßen, ging sie in das Kloster der weißen Mönche, von wo sie trotz harter und grausamer Behandlung nicht mehr in das Haus ihrer Eltern zurückkehren wollte. Empört über ihre fortgesetzte Unbotmäßigkeit ließ der König das Kloster in Brand stecken. Miao-Chen aber betete zum Herrn der Berge und Welten, stach sich in den Hals und spie das Blut zum Himmel, bis Regen kam und das Feuer löschte. Wutentbrannt wollte der Vater sie enthaupten lassen, aber Schwert und Lanze des Henkers brachen durch die Macht ihres Gebetes. Endlich gelang es ihm, ihren Tod durch Erdrosseln herbeizuführen. Ein Tiger entführte ihren Leichnam in die Unterwelt. Dort befreite sie durch die Kraft ihrer Gnade alle gemarterten Seelen, so daß Yama, der Gott der Unterwelt, für den Bestand seines Reiches fürchtete und sie schleunigst wieder an die Oberwelt befördern ließ. Als sie dort aus tiefem Schlafe erwachte, erschien ihr Buddha auf einer Wolke und schlug ihr vor, sich auf die Insel Pu-to-shan zu begeben, wo sie ausschließlich ihrer Vokation, zu helfen und zu retten, folgen sollte. Freudig willigte sie ein. Auf den Weg, der 3000 Meilen betrug, gab er ihr einen Pfirsich aus dem Garten des höchsten Himmels mit, der sie vor Hunger und Durst bewahrte und ihr zugleich Unsterblichkeit verlieh. In Pu-to-shan verweilte sie in frommer Versenkung und erreichte nach neunjähriger Kontemplation die Buddhawürde.<sup>1</sup> Diese im Auszuge gegebene Darstellung nach den von de Groot aus dem Chinesischen übertragenen „Traditions complètes sur la Kuan yin de la mer méridionale“ zeigt, daß in China schon seit altersher eine Gottheit der Barmherzigkeit verehrt worden ist, deren Einordnung in den buddhistischen Götterkreis sich in späterer Zeit vollzogen hat.

Nach indischer Überlieferung ist göttliche Gnade und Barmherzigkeit mit dem Begriffe des Bodhisatva Avalokitesvara verknüpft, dessen Existenz jedoch nicht so weit zurückverfolgt werden kann. Denn nach der Auffassung der älteren, ursprünglichen buddhistischen Lehre war der Bodhisatva Avalokitesvara noch nicht Verkörperung der Barmherzigkeit, sondern wie die anderen Bodhisatva ein Wesen, das die letzte Stufe der Erkenntnis vor der Erleuchtung und der darauffolgenden Erlösung aus dem Samsara erreicht hat. Erst in nachchristlicher Zeit, als eine Trennung der buddhistischen Lehre in eine nördliche Schule, das Mahayana, und eine südliche Schule, das Hinayana, erfolgte, wurden die Satzungen der Lehre umgeformt und der Begriff des Bodhisatva im Mahaya-

<sup>1</sup> J. J. M. de Groot: *Annales du Musée Guimet*. Bd. VI. S. 188ff.





Abb. 1 Yumedonokwanon Horu



Abb. 2 Kwannon Horu Kon

N. I. O. „nab f al n y ka I W I

nistischen Lehrsystem dahin abgeändert, daß dieser auf seine eigene Erlösung verzichtet, um der Menschheit beizustehen. Im Anschlusse an dieses veränderte Erlösungsprinzip, das nicht die eigene Erlösung zum Ziel hat, sondern die Rettung der leidenden Menschen, wurden die Bodhisatva zu Gottheiten umgeschaffen und mit ähnlichen Funktionen und Attributen ausgestattet wie die brahmanischen Götter und die Heiligen des taoistischen Pantheon. Der Bodhisatva Avalokitesvara, auch Padmapani, der aus der Lotosblume geborene, genannt, wurde mit dem Begriff der göttlichen Gnade und Barmherzigkeit identifiziert und seine überirdischen Kräfte wurden ganz besonders in dem Sutra Sadharma Pundarika verherrlicht. Im Jahre 265 n. Chr. wurde dieses Sutra aus dem Sanskrit ins Chinesische übersetzt und nun kam, wie gewöhnlich angenommen wird, durch Übertragung des Sanskritnamens Avalokitesvara, d. h. „der anschauende Herr“, in das chinesische Kuan tsai tsai chih yin, d. h. „der Herr, der auf die Gebete der Welt hört“, die Verschmelzung mit der chinesischen Gottheit der Barmherzigkeit zustande, deren Darstellungsformen Gegenstand dieser Untersuchung sein sollen.

Die indische Kunst hat keinen bestimmten Typus des Bodhisatva Avalokitesvara ausgebildet. Seine Darstellung ist auf indischen Denkmälern kaum von der anderer Bodhisatva zu unterscheiden. Er hält wie die übrigen als Attribut die Lotosblume, das Symbol der Reinheit und göttlichen Abstammung, in den Händen und nur eine kleine Figur des Buddha Amitabha in der Mitte der Krone kennzeichnet den Bodhisatva Avalokitesvara als den, der den Strahlen aus dem Haupte des Buddha Amitabha entsprungen ist.<sup>2</sup> Auch die Gandharakunst, die für die Gestaltungsformen des mahayanistischen Pantheon in erster Linie heranzuziehen wäre, hat keine ausgeprägte Darstellungsform für den Bodhisatva Avalokitesvara gefunden. Man kann also auf indischem Boden eine spezielle künstlerische Auswertung dieser göttlichen Wesenheit nicht nachweisen. In Ostasien dagegen sind infolge der Verschmelzung des Bodhisatva Avalokitesvara mit der chinesischen Göttin des großen Erbarmens mehrere interessante Typen ausgebildet worden. Zu den ältesten Bildformen, die gestaltlich noch vielfach auf indische Götterdarstellungen zurückgehen, gehört die stehende kuan yin, japanisch Kwannon. Sie findet sich in verschiedenen Varianten an Denkmälern frühbuddhistischer Kunst, und zwar meist in Darstellungen, welche Buddha mit zwei oder mehreren Begleitfiguren zeigen. Die frühesten uns bekannten Beispiele finden sich an den Wänden der Felsengrotten von Yon kang und Long men im nordöstlichen China, ihre Entstehung wird in der Zeit zwischen dem vierten und achten Jahrhundert n. Chr. angenommen. Sie zeigen den Bodhisatva entweder ein Kruglein „süßen Tau“ in der herabhängenden Hand<sup>3</sup> oder mit der Perle der Erleuchtung auf den halbgeschlossenen Handflächen<sup>4</sup> oder auch mit der Gebärde des Sepnens und des Trostes<sup>5</sup>. Die Götterbilder der genannten Höhlen stehen als handwerkliche Massenskulpturen nicht auf der Höhe des künstlerischen Könnens jener Periode. Eine Vorstellung von der Schöpferkraft chinesischen Genies geben nur die in den Tempeln Japans erhaltenen japanischen und koreanischen Bildwerke, die entweder von chinesischen Künstlern selbst geschaffen wurden oder zumindest unter ihrem Einflusse entstanden sind. Sie sollen in Ermangelung hochwertiger chinesischer Originale zur Erläuterung der frühen kuan yintypen herangezogen werden.

Die sogenannte Yumedonokwannon in der Traumballe des Horyu in Nara stammt aus dem ersten Drittel des 7. Jahrhunderts<sup>6</sup> (Abb. 1). Die Figur ist aus Holz geschnitten und war ursprünglich vergoldet. Sie steht auf einem zweireihigen Lotoskelch und ist

<sup>2</sup> Vgl. Arch. Survey W. J. Vol. I Pl. XIV. 6.

<sup>3</sup> Ed. Chavannes Mission archéologique en Chine. Taf. 193.

<sup>4</sup> Ed. Chavannes Mission archéologique en Chine. Taf. 150.

<sup>5</sup> Ed. Chavannes Mission archéologique en Chine. Taf. 276.

<sup>6</sup> Vgl. K. With Buddhistische Plastik in Japan. Taf. 15 u. 16.



Alt. 3 Nyomkw n n Cl up

Nel Org 7 1 0 0 ka1W1

ist auf das stoffliche Bewerk gelegt. Gehänge und Schmuckketten sind mit großer Sorgfalt durchgebildet und geben zusammen mit der Schwerfälligkeit des Körpers und den plumpen Händen und Füßen dem Bildwerk ein naturalistisches Gepräge, welches in ausgesprochenem Gegensatz zu der transzendentalen Komposition der Yumedonokwannon steht.

Die plumpe Schwerfälligkeit der Bildwerke dieser Art ist nicht auf Primitivität oder auf fehlendes Können zurückzuführen. Das beweisen die Meisterhaftigkeit der Gußtechnik und die Feinheit der Ornamentik an diesem Denkmal sowie die künstlerische Vollkommenheit anderer Bildwerke aus derselben Zeit. Es dürfte vielmehr den Werken dieser Richtung ein anderer Kunstwille zugrunde liegen, worüber im folgenden noch zu sprechen sein wird.

Ein zweiter Typus der Gottheit Kuan yin zeigt den Bodhisatva sitzend in der Haltung tiefen Nachdenkens, diese Darstellungsform entspricht wohl dem esoterischen Buddhismus, in welchem der Denkvorgang im Mittelpunkt der Lehre steht. Auch dieser Typus ist wie der vorhergehende in den Grotten von Yüan kang und Long men ikonographisch vorgebildet<sup>9</sup>, doch soll die nähere Erläuterung wieder an einem japanischen Bildwerk erfolgen, das sich im Kloster Chuguy in Japan befindet<sup>10</sup> (Abb. 3). Die Figur aus gelacktem Holz sitzt auf einem Thron mit rundem Lotosuntersatz, und zwar in einer für ostasiatische Begriffe eigenartigen Haltung, die gestaltlich wohl auf indische Vorbilder zurückgeht<sup>11</sup>. Das rechte Bein ist hochgezogen, rechtwinklig abgebogen und quer über den linken Oberschenkel gelegt, das linke Bein hängt herab und der Fuß ruht auf einer offenen Lotosblume, die an langem Stiel von der Bodenplatte aufsteigt. Der Oberkörper ist nackt und schmucklos, er ist leicht nach vorne geneigt, ebenso wie der Kopf, der auf die rechte Hand gestützt ist. Über die Beine ist ein reiches Gewand gelegt, das zwischen den Falten die Formen durchscheinen läßt und dann nach abwärts fallend in schwerem Faltenkranz den Thron umgibt. Stilistisch weist diese Statue gegenüber der Yumedonokwannon Merkmale einer Entwicklung auf, die den Übergang von der körperlosen Abstraktion zur materiellen Körperhaftigkeit bezeichnet und vorwiegend darin besteht, daß diese Figur nicht mehr wie die Yumedonokwannon ein fast körperloses Gebilde darstellt. Sie ist räumlich aufgebaut. Der Körper selbst bewahrt zwar noch die strenge Flächigkeit der Frühzeit, aber die einzelnen Körperteile sind in räumlichem Hintereinander angeordnet. Der Leib liegt weit zurück, das rechte Bein verdeckt den Schoß, der rechte Arm hebt sich als vollplastisches Gebilde von der Brust ab und der linke Arm ist rechtwinklig abgebogen und führt in die Tiefe. Auch Licht und Schatten sind in gewissem Sinne auf Raumwirkung eingestellt. Der Schoß liegt durch den Schatten des rechten Beines im Dunkel und erhält dadurch Tiefe, während der Oberkörper in vollem Lichte steht. Das Faltengewoge, das den Thron umgibt, wird durch das Spielen der Lichter und den Wechsel von Licht und Schatten rhythmisch bewegt und dadurch auch der rundplastische Aufbau des Thrones voll zur Geltung gebracht. Trotz dieser plastischen Anordnung und trotz der Feinheit der Modellierung bleibt dieser Körper aber noch immer ein naturfernes Gebilde. Die Gelenke sind nirgends durchgearbeitet, man sieht nirgends die Andeutung der Knochenstruktur, und auch die Muskulatur zeigt nicht die Spannung lebendiger Bewegtheit. Alles ist wunderbare Ruhe, der Körper nur Begriff, nur substantielle Verkörperung idealer Vorstellungen. Am deutlichsten kommt dies in der Behandlung des Kopfes zum Ausdruck. Das Haar

<sup>9</sup> Chavannes a. a. O. Taf. 127.

<sup>10</sup> Vgl. With a. a. O. Taf. 111 u. 112.

<sup>11</sup> Die Figur wird von der neueren Forschung auch als Maitreya der Erlöser der kommenden Welt bezeichnet.

ist als glatte Masse gegeben, aus der die Intelligenzknorren unverhüllt hervorstehen und nur die halbkreisförmigen Augenbrauen trennen das Gesicht von der glatten Rundung des Schädels. Dadurch wird dem Auge die Vorstellung von gewaltigen Verstandeskraften vermittelt, welche die Voraussetzung für die Erreichung der Bodhisatvawürde sind.<sup>11</sup> Die halbgeschlossenen Augen, die Lippen mit den fein bewegten Randlinien, auf welchen wieder, wie bei der Yumedonokwannon, jenes geheimnisvolle, nach innen gerichtete Lächeln spielt, und der leicht gesenkte Kopf, der sich eben von der stützenden Hand loszulösen scheint, deuten den Zustand der Erlösung an, die Überwindung aller irdischen Gedankenschwere.

Demselben Typus wie die Chuguyukwannon gehört eine japanische Bronzestatue an, die gleichfalls aus dem 7. Jahrhundert stammt.<sup>12</sup> (Abb. 4) Ein Vergleich dieser Figur mit der Chuguyukwannon ergibt, daß hier dieselben Gegensätze in der Auffassung und Wiedergabe der menschlichen Gestalt wahrnehmbar sind, auf welche bei Besprechung der beiden stehenden Kwannonfiguren hingewiesen wurde. Statt der schlanken Biegung samkeit ein gedrungener massiger Körper, statt des fein proportionierten Kopfes ein breiter viereckiger Schädel, der viel zu groß scheint für den dicken, kurzen Leib. Der Oberkörper ist rundplastisch gebildet, er schießt nicht wie ein Blütenschaft empor, sondern ist nach vorwärts gekrümmt, die Brust ist stark gewölbt und der plumpe Fuß ruht schwer auf einer Lotosblume. Dem auf europäische Kunst eingestellten Beschauer wird diese Figur in ihrer Häßlichkeit gewiß abstoßend erscheinen. Und dennoch steht diese Statue als Kunstwerk vielleicht nicht weniger hoch als die Chuguyukwannon. Man beachte, wie der Oberkörper kräftig durchmodelliert ist, wie das Rückgrat sich spannt, wie sich die Muskulatur oberhalb des Gürtels emsenkt und das Gesicht in allen Teilen durchgearbeitet ist. Wie der Künstler bemüht ist, durch formale Mittel dem Gesichte einen bestimmten Ausdruck zu geben und auch tatsächlich durch die halbgeschlossenen Augen, durch die Bildung der Nase, deren Flügel in die tiefe Senkung der Mundfalten übergehen und durch die bogenförmig geschwungene Oberlippe im Beschauer die Vorstellung grüblerischen Denkens erweckt. Nur ist hier im Vergleiche zur Chuguyukwannon alles Schwere, es ist nicht die leichte Freiheit eines beweglichen, durch Denken geschulten Geistes zum Ausdruck gebracht, nicht leichtes Überwinden des Irdischen durch Selbstvertiefung, sondern schwere angespannte Denkarbeit. Diese stilistischen Gegensätze finden ihre Erklärung nur zum geringen Teile in der Verschiedenheit des Materials, denn man kann dieselbe grazile Leichtigkeit und dieselbe Schlankheit im Aufbau der Gestalt nicht nur an Holzstatuen, sondern auch bei Bildwerken aus Bronze beobachten.<sup>13</sup> (Abb. 5)

Es geht daraus vielmehr hervor, daß es in Japan, dessen Kunst in jener Zeit noch ganz unter chinesischem Einflusse stand, gleichzeitig zwei Kunststrichtungen gegeben hat, die ausgesprochene Gegensätze aufweisen. Ebenso auffallende Gegensätze finden sich bekanntlich in den geistigen Strömungen der chinesischen Kultur. Die geographischen Bedingtheiten und die Verschiedenheit der Rassen bilden ihre Grundlagen. Auf dem Gebiete der Kunst hat im Norden ein abstraktes Formenempfinden zur Vergeistigung der Materie geführt (man denke an die Bildung der hieratischen Bronzegefäße<sup>14</sup>) während im Süden ein individualistischer, von indischem Geiste beseelter Formwille nach naturalistischer Darstellung drängt (man erinnere sich an die lebhaft bewegten menschlichen Gestalten auf den südchinesischen Bronzetrommeln und an die Beschreibungen der

<sup>11</sup> Vgl. With a. a. O. Textband S. 106 ff.

<sup>12</sup> Vgl. With, a. a. O. Taf. 117 u. 119.

<sup>13</sup> Vgl. With a. a. O. Taf. 60.

<sup>14</sup> Vgl. E. Große, Die ostasiatische Plastik S. 10.

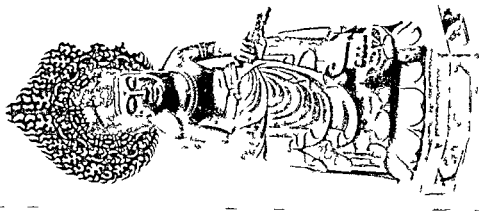


Abb 1 Kwanon Ka sei Museum n Tokio  
No O "nd uful e to Ka i W i



Abb 5 Kwanon Kwanchumji  
No i O "nd uful e to Ka i W i

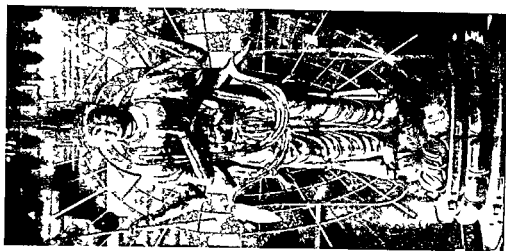


Abb 6 Fukukensaku Kwanon Todaiji  
No i Jap anese Temp les a i U e r T re n



Abb. 7. Felskopfige Kwanon, Kwanondo

No. 4. Japanese Temples and their Treasures



Abb. 9. Bodhiastische Mudra

No. 1. A. Alles da Mo in Cult. B. M.

zerstörten Tempelgemälde im Südstaate Tsu) Vielleicht lassen sich auch die stilistischen Verschiedenheiten in der japanischen Bildnerei der Frühzeit auf diese Sonderart in der geistigen Kultur des chinesischen Mutterlandes zurückführen. Man hätte dann in dem einen Falle mit dem Einflusse des nördlichen Formwillens zu rechnen, der seinem abstrakt gerichteten Geistesleben entsprechend vergeistigte Formen von naturferner Bildung schafft und in dem anderen Falle mit dem Einflusse des südlichen Kunstvollens, dessen volkstümliche Ursprünglichkeit sich durch Anlehnung an die natürlichen Begebenheiten manifestiert und auch die Gottheit mit den Merkmalen der Rasse darstellt.

Ein dritter sehr häufig vorkommender Typus des Bodhisatva Avalokitesvara ist die vielmarmige Kwannon, eine Darstellungsform, die ihren geistigen Ursprung wohl in den späteren Tantra hat, welche durch Abkehr von dem Idealismus der Frühzeit bis zu einem gewissen Grade eine Entartung der reinen buddhistischen Lehre bedeuten. Der Bodhisatva ist in diesem Falle nicht, wie bei den früher geschilderten Typen, in der Haltung des Erkennens göttlicher Weisheit oder in Meditation gegeben, sondern in tätiger Ausübung seiner Vokation<sup>16</sup> (Abb 6). Die ganze Gestalt, besonders aber der nackte Oberkörper ist reich mit Schmuck behängt und zeigt als charakteristisches Merkmal viele Armpaare. Ein Armpaar hat gewöhnlich die Hände betend gefaltet, die anderen zeigen entweder in den geöffneten Handflächen Augen, die es der Gottheit ermöglichen, nach allen Seiten zugleich zu blicken, oder die Hände halten Lotosblumen und andere Symbole übernatürlicher Kräfte. In Haltung und Gesichtszügen ist kein geistiger Vorgang zum Ausdruck gebracht, die Darstellung ist beschränkt auf die gegenständliche Wiedergabe legendarischer Tatsachen.

Eine andere Darstellungsform, die zum Teil auch auf die späteren Tantra zurückgeführt wird, ist die elfköpfige Kwannon<sup>17</sup> (Abb 7). Über ihrer Stirn sind anschließend an das Bildnis ihres Vaters Buddha Amitabha zehn Köpfe gegeben, von denen jeder wieder von einem Buddhahilde gekrönt ist. Über der Mitte des Kopfes, dort, wo sonst die Ushnisa, der Intelligenzknorren sitzt, ist nochmals der Kopf des Buddha Amitabha gegeben. Diese Bildform wird auf die Vorstellung zurückgeführt, daß der Bodhisatva nach allen Seiten zugleich blicken soll, um nach Rettungsbedürftigen zu spähen und überdies auf folgende Legende. Der Bodhisatva, der unendlich um die Erlösung aller Wesen bemüht war, hatte einmal geglaubt sein Werk vollendet zu haben. Als er nach kurzer Zeit doch wieder alle HölLEN gefüllt fand, platzte sein Haupt vor Schmerz. Sein geistiger Vater Buddha Amitabha bildete dann aus den Stücken zehn Häupter und darüber als elftes sein eigenes. Im übrigen ist die Gestaltenggebung auch bei diesem Typus ziemlich konventionell. Die Figur steht auf einem Lotossockel, zu beiden Seiten des Körpers fällt ein schawlartiges Tuch in wellenförmigen Kurven herab, über den nackten Oberkörper sind reiche Schmuckketten gelegt, die durch Rosetten zusammengehalten werden, die rechte Hand hält einen Gebethkranz, die linke das Kännchen mit dem lebenspendenden „süßen Tau“. Auch die Bildung des Kopfes zeigt wenig Eigenart, sie entspricht dem graecobuddhistischen Schönheitsideal. Es fehlt diesem Bildwerk sowie den meisten dieser Gattung die individuelle künstlerische Formgebung. Sie verkörpern als Ausdruckswert die geistige Welt einer Sekte, die das Wesen der Gottheit durch Nutzbarmachung der göttlichen Kräfte den Interessen der Menschheit anzupassen sucht.

Eine vierte Darstellungsform des Bodhisatva Avalokitesvara ist die kuan yin mit dem Kinde im Schoße. Sie steht wohl in Verbindung mit dem Texte des Sutra Sadharma Pundarika, nach welchem der Bodhisatva Avalokitesvara als Bodhisatva der Vorsehung auch Kindersegen zu gewähren hat. Interessant ist, daß diese Darstellungsform nicht

<sup>16</sup> Vgl. Japanese Temples and their Treasures. Taf. 332.

<sup>17</sup> Vgl. Japanese Temples and their Treasures. Taf. 278.



nur in Bezug auf die legendarische Überlieferung, sondern auch gestaltlich der indischen Sagenwelt entlehnt ist. Auch in Indien wurde unter dieser Bildform seit altersher ein göttliches Wesen verehrt, und zwar Hariti, eine Fee, die ursprünglich als Personifikation der Blatternkrankheit weithin gefürchtet war. Nach der Legende war sie selbst Mutter von 500 Söhnen und raffte alljährlich tausende von Kindern dahin, um sich und ihre Söhne zu ernähren. Um dieser Plage Herr zu werden, versteckte Buddha eines Tages Pingala, das jüngste und geliebteste Kind der Hariti unter seiner Almosenschale. Außer sich vor Schmerz, gelobte Hariti gegen Rückgabe des Kindes für immer ihre mörderische Tätigkeit einzustellen und aus der Kindeswürgerin wurde im Wege der Volksphantasie sehr bald eine Göttin, zu der man um Kindersegen betete. Sie wird in der Ghandara-kunst, auf Java und auch sonst überall, wo es buddhistische Heiligtümer gibt, dargestellt, und zwar entweder mit dem Kinde im Schoße<sup>18</sup>, oder als stillende Mutter, umgeben von spielenden Knaben<sup>19</sup> (Abb 8). Über Zentralasien, wo der Typus wohl zuerst von Indien übernommen wurde, ist er nach Ostasien gelangt, wo sich dann unter Verschmelzung chinesischer und indischer Glaubensvorstellungen der allbekannte Typus herausgebildet hat, der die Kuan yin als Frau in mütterlicher Haltung mit einem Kinde im Schoße darstellt, oft auch noch umgeben von adorierenden Gestalten, in welche die spielenden Kinder der Fee Hariti verwandelt worden sind<sup>20</sup> (Abb 9). Es ist jene Darstellungsform der Gottheit Kuan yin, welcher infolge ihrer Ähnlichkeit mit Madonnen darstellungen des Westens der Name „buddhistische Madonna“ beigelegt wurde.

Auf dem Gebiete der Malerei sind außer den besprochenen Bildformen noch andere Typen des Bodhisatva Avalokitesvara ausgebildet worden, die, obwohl auch sie im Zusammenhang mit der Legende entstanden sind, die überirdischen Kräfte des Bodhisatva nicht in sichtbarer Betätigung, sondern meist in vergeistigter Darstellung zum Ausdruck bringen. Ein interessanter Typus, der den Bodhisatva in indischer Fassung als männliche Gottheit zeigt, ist auf einem Seidenbild aus Tun huang (Sammlung Pelliot) erhalten (Abb 10). Der Bodhisatva ist hier auf einem Felsen sitzend am Ufer eines Sees dargestellt, der dicht mit Lotosblumen bewachsen ist. Der Kopf ist in  $\frac{3}{4}$  Ansicht gegeben. In der Mitte der Krone ist das Bild des Buddha Amitabha sichtbar und um den nackten Oberkörper schlingt sich ein mit Lotosblumen besticktes shawlartiges Tuch. Besonderes Gepräge erhält die Darstellung erstens dadurch, daß der Bodhisatva das hochgezogene Knie mit beiden Händen umfaßt, und dann dadurch, daß Kopfhaltung und Blickrichtung darauf hindeuten, daß der Bodhisatva hier die erste der vier Stufen der Meditation verkörpert „ein Leben voll Freude und Glück, voll Betrachtung und Forschung in der Einsamkeit“. Es dürfte also bei diesem Typus nicht wie bei den Darstellungen der Bildnerei, die den Bodhisatva im Zustande der Meditation wiedergeben, das Stadium des überwundenen Denkens veranschaulicht sein, sondern wie dies die weit geöffneten Augen und der forschende Blick zeigen, das tätige, arbeitende Denken, in dessen Verlauf der Bodhisatva erst zur stillen Kontemplation gelangt.

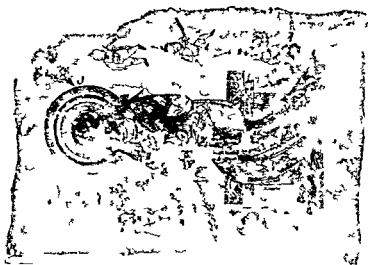
Ein anderer Typus führt in das China der Tangzeit<sup>21</sup>. Auf einer Bildrolle aus Seide, deren Original Wu tao-tze, einem Maler des 8. Jahrhunderts, zugeschrieben wird, ist die Gottheit in ihrer ganzen Erscheinung weiblich dargestellt, hat aber, wie auf den meisten Bildern der Tangperiode, einen Schnurrbart. Damit mag angedeutet sein, daß der Bodhisatva die Vorzüge beider Geschlechter in sich vereinigt. Der Bodhisatva ist auch hier in natürlicher Umgebung dargestellt, und zwar zwischen Wolken, aus welchen er eben herabzuschweben scheint. So schildert ihn der Text des Sutra Sadharma

<sup>18</sup> Vincent A. Smith: A history of fine Art in India and Ceylon. Abb. 64 u. 65.

<sup>19</sup> Vgl. Foucher: La madone bouddhique. Farbtafel.

<sup>20</sup> Vgl. Annales du Musée Guimet. Bd. XI, Taf. XII.

<sup>21</sup> E. Fenollosa: Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Taf. 40.



Alt 8 H r t W a d l l s t r a t  
N t t M n o



Alt 10 B d l at A n d k t o s t r a  
N t t M n o

Pundarika „Du glänzt über den Wolken und bist ähnlich einer großen Wolke von Barmherzigkeit.“ Zu seinen Füßen sieht man gleichfalls über Wolken zwei Gestalten, wahrscheinlich Chen Ts'ai und Loung nu, die Lotosblumen in Gefäße pflanzen. Der Körper des Bodhisatva ist, wie es der Kunst der Tangzeit entspricht, in prunkvolle Gewänder gehüllt, die nur die Brust freilassen, auf der schweres Geschmeide liegt. Von seinem Haupte fällt ein Spitzenschleier in reichen Falten bis zu seinen Füßen herab. Die Verteilung der Masse ist so durchgeführt, daß die eine Seite der Bildfläche stark betont ist. Die Gestalt ist nach rechts gerückt und erscheint durch diese Anordnung isoliert, es ist ihr im Raume kein Gegengewicht gegeben. Senkrecht schwebt sie aus dem Weltenraume herab, der dadurch anschaulich gemacht wird, daß die Gestalt, die in  $\frac{1}{4}$  Ansicht gegeben ist, bis zu einem gewissen Grade als dreidimensionales Gebilde wirkt, das die Fläche durchbricht und raumschaffend wirkt. Die Figuren zu Füßen der Gottheit führen das Auge gleichfalls in die Tiefe, in einer Schräge, die durch Anordnung der beiden Gefäße unterstützt wird, sind sie in deutlichem Hintereinander auf der Wolkenschicht gegeben, deren diagonale Richtung den Blick des Beschauers in die Tiefe und damit zur Gottheit lenkt. So durchbricht auch der ostasiatische Künstler die Fläche, wenn der Raum als Ausdruckswert im Bilde sichtbar gemacht werden soll. Der Körper des Bodhisatva zeigt weiche Rundungen, ebenso wie das leicht geneigte Antlitz, auf dem ein leiser Hauch von Schermerut liegt. Im Ausdrucke ist unendliche Milde, der mitdevoll nach abwärts gerichtete Blick, der weiche Schwingung der Lippen zeigen deutlich, daß der Bodhisatva hier als der Allerbarmer veranschaulicht werden sollte, als den ihn auch das Sutra Sadharma Pundarika verherrlicht.

Ein dritter Typus der Malerei gehört der Sungzeit an.<sup>22</sup> Seine Entstehung geht wohl auf Mu-chi zurück, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts gewirkt hat. Mu-chi gibt die Göttin nicht in einer beliebigen Landschaft, sondern er versetzt sie unmittelbar auf die Insel Pu-to-shan, die an der klippenreichen Küste von Che-liang gelegen, seit Mitte des 10. Jahrhunderts die Hauptstätte ihres Kultes gewesen ist. Dort sind der Göttin der Barmherzigkeit zwischen den Höhlungen und Spalten zerklüfteter Felsen zahllose Tempelchen und Altäre errichtet, als der gnadenreichen Beschützerin der Schiffer auf stürmendem Meere. So ist sie von Mu-chi wiedergegeben. Auf einsamer Klippe, vom Meer umrandet, in schlichtem tuchartigem Gewande, das in losen Falten die Gestalt umhüllt. Ohne Attribute und ohne Symbole ist sie in Haltung und Ausdruck die Mutter der Hilflosen und Rettungsbedürftigen, eine Verkörperung der allerbarmenden Liebe.

Neben diesen am häufigsten wiederholten Darstellungsformen des Bodhisatva Avalokitesvara gibt es noch manche andere interessante Typen, die die ostasiatische Kunst zur Veranschaulichung des Begriffes von göttlicher Barmherzigkeit ausgebildet hat. Aber schon die hier getroffene Auswahl läßt den Gang der Entwicklung im Mythos und in der Kunst erkennen. Er führt, wie die vorangehenden Ausführungen zeigen, aus der Welt idealer Gottesbegriffe zur materialistischen Auffassung des göttlichen Wesens und in Übereinstimmung mit diesem Wandel in der religiösen Gesinnung von der abstrakten Körperlosigkeit naturferner Göttergestalten zur naturalistischen Formgebung und zur Menschwerdung der Gottheit.

<sup>22</sup> Japanese Temples and their Treasures. Taf 509.

# DICKBAUCH-TYPEN IN DER INDISCH-OSTASIATISCHEN GÖTTERWELT

Mit 46 Abbildungen auf Tafel 59—75

Von L. SCHERMAN

Die Ausführungen der folgenden Seiten sind das Ergebnis von Notizen und musealen Beobachtungen, die sich über lange Jahre erstreckt haben. Geraume Zeit vor dem Weltkriege schon war ich daran gegangen, in engerem kunstwissenschaftlichen Kreise die Hauptlinien meiner Untersuchungen zu skizzieren, Orientreisen, Berufspflichten und allgemeine Zeitnöte haben dann die fast fertige Arbeit in den Schreibtisch gebannt. Inzwischen hat das Thema auch andere gelockt, auf Prioritätsansprüche nicht erpicht, nahm ich mit Genugtuung wahr, daß die Ideenverbindungen, wie ich sie konstruiert hatte, nicht nur mir ungezwungen dünken, manches Glied in der Kette meiner Darlegungen vermochte ich mit größerer Zuversicht an dieser oder jener Stelle einzureihen, nachdem ich die einschlägigen Aufsätze so erfahrener Kenner wie Foucher und Vogel<sup>1</sup> auf mich hatte wirken lassen.

Für den hier auszubreitenden Stoff steht Indien in der Mitte, das von seiner Nordwestgrenze herüberragende Baktrien und Ostasien an den beiden Enden. Erst jüngst wieder haben die Veröffentlichungen v. Le Coq's mit der klaren und eindringlichen Sprache, in der sich Text und Tafelschmuck zusammenfinden, vor Augen geführt, was das griechisch-baktrische Reich für frühe Perioden der religiösen Bildnerie Indiens bedeutet und wie die Spuren dieser Gandhara-Epoche sich auf den weltweiten Wanderungen des asiatischen Buddhismus verfolgen lassen. Die Worte, mit denen Ernst Curtius im Jahre 1876 (*Archäol. Zeitung* 33, S. 90ff) vor seinen Fachgenossen der klassischen Altertumsforschung die Weitung des wissenschaftlichen Horizonts begrüßte: Hellenismus und Buddhismus, beide ihrer Richtung nach kosmopolitisch, haben sich durchdrungen und eine eigene Kunstwelt geschaffen,\* klingen heutigen Tages, nachdem unser Gesichtsfeld eine ganz andere Ausdehnung erfahren hat, noch volltönender, und gerade unter diesem Eindrucke erscheint es als Gebot der Gerechtigkeit, auf die Bedeutung hinzuweisen, die zwei Büchern aus Grünwedels bester Arbeitszeit zukommt: seiner „*Buddhistischen Kunst in Indien*“ und seiner „*Mythologie des Buddhismus in Tibet und in der Mongolei*“. Man möchte sie sich durchschließen lassen, um alles nachzutragen, was an einschlägigen Erörterungen in gleicher Gründlichkeit seitdem geboten wurde, und sich so ein Kompendium der buddhistischen Kunstwissenschaft zu formen, es sind Leistungen, die wirklich die Pfade geebnet und Steine aus dem Wege geräumt haben — vergleichbar jenem Ehrerbietung heischenden Bande Oldenberg's über „*Buddha*“, dessen erste Auflage eine Tat ist von der die wenigsten aller derer, die nachempfindend gefolgt sind, eine zureichende Vorstellung haben.

\* \* \*

Das alte Mathura — die heutige Stadt Mattra, nicht weit entfernt von dem die Perle der Moghul-Architektur beglückenden Agra — nimmt in dem Entwicklungsgange, den die indische Skulptur auf dem Wege von der Anlehnung an fremde Vorbilder bis zu ausgeprägter Eigenart zurückgelegt hat, eine markante Stellung ein. Die archäologische Forschung war noch nicht sonderlich weit gediehen, als Gruppen wie der Herakles

<sup>1</sup> Für die vorliegende Studie wurde von A. Foucher außer seinem bekannten Gandhara-Werke benutzt: *Etude sur l'iconographie bouddhique* I—II (Paris 1900—1905); *La madone bouddhique*; *Monuments et Mémoires* (Fondation Eugène Piot) 17 (Paris 1909) p. 235—75; *Les images indiennes de la Fortune*; *Mémoires concernant l'Asie orientale* 1 (Paris 1913) p. 123—38; *The beginnings of Buddhist art* (Paris u. London 1917) — J. Ph. Vogels für unsere Frage grundlegender Aufsatz: *Etudes de sculpture bouddhique* erschienen im *Bulletin de l'École fr. d'Extrême-Orient* 8 (Hanoi 1908) p. 487—500.



Abb. 1—2. Bechthold'schen Steinrelief von Mathura im dortigen Museum.  
Nach Grosse: Mathura I 136. Höhe 130 cm.



Abb. 3. Steinrelief von Mathura. Museum für Völkerkunde München. Höhe 27 cm.

mit dem nemäischen Löwen und verschiedene bacchische Szenen als unschwierige Funde die Aufmerksamkeit auf sich lenkten. Von letzteren seien zwei (Abb 1—2)\* zunächst etwas näher betrachtet. Im Vordergrund sitzt eine männliche Figur, deren Bauch um so massiger hervortritt, als von Kleidung nichts wahrzunehmen ist. Die Rechte hält einen Becher, dessen Henkel unten seltsamerweise nicht in die Wandung, sondern in den Fuß des Gefäßes mündet. Die Beinstellung ist lässig und bequem und hat sich als solche im indischen Kanon mit eigener Bezeichnung eingebürgert: man spricht vom „spielenden Sitz“ (lālitasana) oder vom Sitz mit halb untergeschlagenen Beinen (ardhaparyāṅka). Zwei weibliche Gestalten sehen dem Trinker lächelnden Mundes zu, die eine hält einen frischen Becher bereit, die andere eine Traube. Ein nur mit einem Hofkettchen bekleideter Knabe legt seine Hand auf das rechte Knie des bärtigen Zechers.<sup>1</sup> Von dem Manne zur Linken der Hauptfigur, der vielleicht auch eine Traube in der Hand hält, fehlt der Kopf, seine soldatische Bekleidung mit Rock, Hosen und Stiefeln erinnern an die vierschrotige Tracht, die uns von den Münzbildern und einer in Mathura gefundenen kopflosen Statue des Indoskylthenkönigs Kanishka her vertraut ist.<sup>2</sup> Ebenso unindisch ist, was wir sonst an Gewändern sehen: ins Griechische hinüberspielend der nach hinten um die Schulter geworfene Mantel des Mannes im Hintergrund, die Frauen tragen Rock und Tunika genau wie die Griechenmädchen (Yavani), die im Hofstaat der Gandhāra Reliefs als Wächterinnen auftreten und von denen ein vorzügliches Beispiel in einer früher sogar als Athene interpretierten Skulptur des Lahore-Museums erhalten ist.<sup>3</sup> Frauenschmuck und Kopfbedeckung sind indisch, die weiblichen Gesichter sind der indischen Auffassung näher gerückt: Gandhāra Typen.

Abb 2, die die Rückseite des Steines wiedergibt, bedarf hiernach keiner längeren Erklärung. Die Stimmung ist hier bis zur hochgradigen Trunkenheit vorgeschritten, der ungeschlichte Körper wird beiderseits gestützt, rechts von der dienenden Hebe, der sich auch der kleine Junge beigesellt, links von dem Manne im griechischen Mantel. Diese Gruppe ist ungleich lebendiger als die der Vorderseite, Kleidung und Körperbehandlung verraten eine griechischem Geist besser nachfühlende Künstlerhand. Derselbe Abstand ist schon bei dem von Stacy 1836 aufgefundenen Block festgestellt worden, der die gleiche Szene auf seiner Rückseite vorführt. Die vordere Seite, eine Gruppe heiterer Trinker, ist weit mehr in indische Formen gezwängt. Das Münchener Museum besitzt ein ebenfalls beiderseitig bearbeitetes, stark beschädigtes Relief aus rotem Mathura-Sandstein (der in Wirklichkeit aus der Gegend von Agra stammt), das ich trotz seines verhältnismäßig unbedeutenden Inhaltes hier in Abb 3 wiedergebe, um zu zeigen, wie gelaufig jener Skulpturschule solche Vorwürfe waren. Wir sehen hier ein im ganzen Äußeren indisch aufgefaßtes Paar angeregt beisammen, der Mann kredenzt den gefüllten Becher, es fragt sich, ob seine Partnerin mit der erhobenen (abgebrochenen) Rechten diesen ablehnt oder nimmt. Bei Mann und Frau ist das Stützen des linken Armes auf die Hüfte eine bekannte indische Pose.

\* Abb 1—2 haben F. S. Growse, Mathurā Second ed 1880 zur Grundlage, weil die neueren Aufnahmen den Stein in weiter fortgeschrittener Beschädigung zeigen. Sonst vgl. Journal of the Asiatic Soc. of Bengal 1836 p. 567—70 und 1870 p. 212—15 und die bei Vincent A. Smith, History of fine art in India and Ceylon (Oxford 1911) p. 137 angegebene Literatur (Zl. 5 v. o. ist „male“ in „female“ zu ändern).

<sup>1</sup> Die Rekonstruktion des hier stark beschädigten Kopfes durfte man am besten nach der bei Foucher, Gandhāra II, p. 105 (Text p. 110) abgebildeten Figur wagen.

<sup>2</sup> Eine Kriegerfigur von besonders guter Wirkung aus dem Mathurā Museum bildet Smith a. a. O., p. 142 ab.

<sup>3</sup> Percy Brown, Lahore Museum Punjab No 1. A descr. guide to the department of archaeol. and antiquities (Lahore 1908) p. 13. Smith a. a. O., p. 116. Foucher, Les images ind. et de la Fort. tunc p. 127.

Wenn bei den erst erwähnten Szenen gegen die dionysische Auslegung, für die man sofort eintrat, eingewendet wurde, es liege näher, an eine Schutzgottheit von Mathura zu denken, so steht dies mit der Annahme eines Silen Typs durchaus nicht in Widerspruch, es kommt ja nur darauf an, welches Vorbild sich der Künstler zu seiner so oder so genannten Figur gewählt hat. Im übrigen wies Growse, der diese Zusammenhänge erörterte, noch auf ein anderes merkwürdiges Stück gleicher Herkunft hin — auf einen dickbauchigen Zecher (Abb 4), in dem er Buddha oder eine brahmanische Karikatur auf Buddha erkennen wollte\*. Davon kann keine Rede sein. Mathura hat sich offenbar an solchen gnomenhaften kneipfreundigen Gesellen besonders ergötzt. Gewahren wir schon an Abb 4 eine Anpassung an indisches Empfinden — den schweren Ohrschmuck in den ausgezogenen Ohrklappen, die schematischen Haarlockchen und die mangelhafte Gliederung des Rumpfes neben dem Rest von Gandhara Wirkung wie er sich in Stellung und Form von Augen, Augenbrauen und Nase kundgibt —, so führt Bild 3, ein kleiner Mathura Stein aus dem Münchener Museum, in gleicher Richtung noch ein Stück weiter, außer der Form des Bechers in der Linken ist hier kaum noch etwas fremdländisches herauszulesen. Freilich ist das, was an eigener Auffassung hinzu tritt, keine künstlerische Tat, das frühere Sockelornament ist zu einer Umzäunung ausgestaltet, zwei wellenformige Linien zu den Rändern streben. Die Hauptfigur ist ein mit gekreuzten Beinen sitzender Mann, der nur mit einer um die Oberschenkel geschlungenen Scharpe bekleidet ist, dazu trägt er merkwürdigerweise halbhohe Stiefel zentralasiatischer Form mit aufgebogenen Spitzen. Er hat Hals- und Armschmuck, und um das Haupt sind Weinreben geschlungen. Die rechte Hand erhebt ein Trinkhorn, die linke hält eine gefüllte Widderhaut. Griechische Ideen sind sicher die Reben um die Stirn und um die innere Schüssel sowie das Trinkhorn, dessen Hals ein Bockskopf mit aufgebogenen Hörnern bildet. Bemerkenswert ist die Art des Trinkens (Abb 6a) bei der das Gefäß weitab vom Munde gehalten wird. Man hat hierbei an die in Georgien noch bestehende gleiche Sitte erinnert — viel näher aber liegt es, den von Alters bewahrten Brauch in Indien



Abb 6a  
Detailzeichnung zu Abb 6  
Nach Dalton The treasure  
of the Oxus p 118

sehen der die Füße der hockenden Gestalt durchblicken! Mit dem Buddhismus haben, wie gesagt, alle diese Dinge schwerlich das Leiseste zu schaffen Weitergeführt werden wir, wenn wir einige verwandte Silberarbeiten zum Vergleiche herbeiziehen.

Zunächst eine Schüssel aus dem Britischen Museum (Abbildung 6), gefunden nahe der Stadt Tank in der nordwestlichen Grenzprovinz<sup>7</sup>. Es ist eine getriebene und ziselerte Arbeit in kupferlegiertem Silber. Den Mittelraum nimmt ein Medaillon ein, von dem

wellenformige Linien zu den Rändern streben. Die Hauptfigur ist ein mit gekreuzten Beinen sitzender Mann, der nur mit einer um die Oberschenkel geschlungenen Scharpe bekleidet ist, dazu trägt er merkwürdigerweise halbhohe Stiefel zentralasiatischer Form mit aufgebogenen Spitzen. Er hat Hals- und Armschmuck, und um das Haupt sind Weinreben geschlungen. Die rechte Hand erhebt ein Trinkhorn, die linke hält eine gefüllte Widderhaut. Griechische Ideen sind sicher die Reben um die Stirn und um die innere Schüssel sowie das Trinkhorn, dessen Hals ein Bockskopf mit aufgebogenen Hörnern bildet. Bemerkenswert ist die Art des Trinkens (Abb 6a) bei der das Gefäß weitab vom Munde gehalten wird. Man hat hierbei an die in Georgien noch bestehende gleiche Sitte erinnert — viel näher aber liegt es, den von Alters bewahrten Brauch in Indien

\* Vgl. Smith a. a. O. p. 139 u. 362. Growse's Deutung wird auch abgelehnt von J. Ph. Vogel, Catalogue of the Arch. Mus. at Mathura (Allahabad 1910) p. 87 wie vorher schon von J. Anderson, Catalogue and hand book of the archaeol. collections in the Indian Museum I (Calcutta 1883) p. 175 Anm. — Das Attribut in der Rechten von Abb 4 wird immer als Weintraube ausgelegt. In Wirklichkeit ist es ein Blattzweig, der den Doppelarmring größtenteils deckt. Man vergleiche den Armring aus Perlen am anderen Handgelenk. Die Schlangendarstellung an beiden Oberarmen weisen vielleicht auf den Naga-Kreis zu ihm gehört auch der auf Taf. 14 bei Vogel abgebildete Gnom, dessen Halsschmuck ich als Schlange nicht als Kranz deute. In andere Richtung weist Grünwedel, Buddh. Kunst<sup>2</sup> p. 31 f. u. 196.

<sup>7</sup> Die von Smith a. a. O., p. 362 angeführte Literatur ist zu ergänzen durch den russischen Aufsatz von S. F. Oldenburg, Note sur le «Kuvra au nakula». Publ. du Musée d'anthropologie et d'éthnographie de l'Académie des sciences de St. Pétersbourg 4 (1903) p. 13—15 sowie durch J. F. Smirnov, Vostochnoe Serebro (Petersburg 1909) Taf. 17 No. 41.



Abb. 6. Mittelfeld einer Sillerschale, Nordwest Indien.  
Brit. Museum, London. Nach Oldenbourg, Publ. du  
Mus. d'anthr. et d'ethnogr. d. St. Pétersb. IV, Taf. 6.  
Gesamtdurchmesser 23 cm.



Abb. 4. Steinrelief von Mathura im  
dortigen Museum.  
Nach Groswse, Journal As. Soc. of  
B. Ind. 1873, p. 216, Taf. 14.  
Höhe 80 cm.



Abb. 7. Sillerschale aus Afghanistan. British Museum, London.  
Nach Smith, Hist. of fine art, p. 361.  
Durchmesser 22 cm.





Abl. 5 Steinrelief von Mathura Museum  
für Völkerkunde München  
Höhe 19 cm



Abl. 8 Silber Relief des Dionysos, Tyndis  
Nach Arch. Survey of India 1912 I, Taf. 20  
Höhe 9 cm



Abl. 10 Silber Stuckkopf aus Karishahr  
Nach Aurel Stein, Ruins of the Desert Cathay II, Abb. 210



Abl. 11 Antike Terrakotta  
Nach Ertwangler, Arch. u. Ethn. u.  
wissenschaftl. 10, Taf. 2



Abl. 9 Silber Stuckkopf Tyndis  
Nach Arch. Survey of India 1912 I, Taf. 17  
Höhe 20 cm

heranzuziehen, noch heute gießt der Inder die Flüssigkeit mit hochgehaltener Hand in den Mund, ohne das Gefäß mit den Lippen zu berühren. An der weiblichen Figur, die sonst durchaus indisch ist, erscheint nur die Drapierung des nach rückwärts über die Schultern fallenden Mantels griechisch.

Ebenfalls etwa dem 3. Jahrh. zuzuweisen ist die auch in London bewahrte Schale von Badakhshan (Abb 7), die einen guten Maßstab abgibt für den Stand des graeco-baktrischen Kunsthandwerks in der nordöstlichen Provinz von Afghanistan und für die Vorlagen, wie sie auch die Gandhara-Kunst übernahm.<sup>8</sup> In der Mitte des Hochreliefs sitzt Dionysos in lehrender Haltung auf einem Zweiräder-Wagen, der von zwei angeschurten weiblichen Gestalten in griechischen Gewändern gezogen wird. In der rechten Hand hält der Gott eine tiefe Schale. Hinter ihm tanzt Herakles mit Keule und Pantherfell. Ein kleiner geflügelter Eros bemüht sich, das Wagenrad anzudrehen, ein zweiter steht am vorderen Wagendeck und hält in der Rechten einen Weimkrug. Hinter Herakles schlingt sich eine dicke Ranke empor, deren Blüten oder Früchte sich über das Haupt des Dionysos neigen. Im unteren Feld steckt ein Panther trunkselig seine Schnauze in einen Krater. Der Panther ist speziell dem Dionysos heilig — ein altes Attribut, das als sicher unhellenisch und aus Kleinasien entlehnt erklärt wird.<sup>9</sup> So befinden wir uns also mitten in einem Dionysos-Kreis, für die phantastischen Dichtungen eines Nonnos, durch die die sagenhaften Züge des Bacchus in Indien verherrlicht werden sollten, war seit Alexander dem Großen der Boden aufnahmefähig gemacht worden. Es ist somit kein Zufall, wenn die Ausgrabungen in Taxila (Panjab), dessen König untertänig Alexander seine Dienste angeboten hatte,<sup>10</sup> ein getriebenes Silberrelief mit dem Dionysoskopfe (Abb 8) an den Tag gebracht haben. Und ebenso wenig ist es Zufall, daß wir unter den Stückköpfen des gleichen Bezirkes dem Satyr-Typ begegnen (Abb 9), der auch in dem vom buddhistischen Indien kolonisierten Ost-Turkestan (Abb 10) Jahrhunderte später zu neuem Leben ersticht<sup>11</sup> — auch hier neben anderen hellenistischen Reminiszenzen und wirklich bodenständigen Terrakotten.

Für das Aufsuchen des griechischen Vorbildes der erstgezeigten Darstellung (das Vorbild soll aber durchaus nicht als Urtyp ausgegeben werden. Kulturbewegungen zeigen gewöhnlich keine geraden Linien, sondern oft auch kreisförmigen) gibt zu denken die Beigabe von Kindern, wie wir sie vorhin auf den ersten Mathura-Skulpturen gesehen haben. Das führt uns in den Kreis bestimmter, von A. Furtwängler<sup>12</sup> besprochenen Terrakotten: sie zeigen Silen „in jener allgemeinen Bedeutung, die in die Literatur nicht eindrang, aber in der Volksvorstellung lebendig war“ — nämlich Silen, den dämonischen Alten als Kinderfreund und Kinderbeschützer. Die Literatur kennt nur eine mythische Individualisierung dieses generellen Begriffs: Silen als Pfleger des Dionysos-Kindes. In einzelnen Terrakotten aber, die die griechische Volkskunst gezeugt hat, waltet ein freierer Stil: da hält z. B. der mit Ammonshörnern ausgestattete Silen in der

<sup>8</sup> Abb. nach Smith a. O. p. 361 an Literatur hinzuzufügen A. Odobesco, *Le trésor de Pétrossa* 1 (1889–1900), p. 230 u. 302. O. M. Dalton, *Treasure of the Oxus* (London 1903), p. 71, 118. Smirnov a. O. Taf. 13 No. 3.

<sup>9</sup> Roscher I 1096. Pauly Wissowa V, 1011 (p. 1010 über die indische Dionysos-Sage).

<sup>10</sup> Vgl. V. A. Smith, *The early history of India* (Oxford 1904) p. 43. Auch die Münzen haben zur Propagierung hellenischer Götter beigetragen. In Baktrien und in den indo-griechischen Ländern kursierten im 2. vorchr. Jahrh. Münzen mit indischen Aufschriften und den Bildtypen von Zeus, Herakles, Pallas Athene — deren Münzbild haben speziell die Mathura-Satrapen<sup>1</sup> — Apollo, Nike, Poseidon vgl. außer den bekannten numismatischen Werken B. B. Bidyabind, *Suppl. Catalogue of the coins in the Indian Museum Calcutta* Non-Muhammedan Series I (Calc. 1923). — Sonst s. A. V. Jackson, *Cambridge Hist. of India* I p. 331 f. u. J. H. Marshall ebenda p. 616.

<sup>11</sup> Sir Aurel Stein, *Serindia* (Oxford 1921) p. 1247, 1257 beschreibt unter seinen Terrakotten „a grotesque head of 'Silenus' type recalls Egyptian Bes type“.

<sup>12</sup> Zwei griechische Terrakotten *Archiv f. Religionswissenschaft* 10 (Leipzig 1907) p. 321–32.

Rechten eine Weintraube, im linken Arme aber ein eingewickeltes Kind, dem ein Fullhorn in die Hand gegeben ist — in derselben Person vereinigt sich hier der kinder schützende und reichthumspendende Damon. Wir werden in der weiteren Entwicklung der indischen Göttergestalten genau derselben Ideenassoziation begegnen.<sup>13</sup>

Wie stand es denn aber überhaupt um die Empfänglichkeit des Inders für bacchische Genüsse? Ohne Zweifel verdient das heutige Indien sogar weit über jene Kreise hinaus, die den altüberkommenen orthodoxen Vorschriften treu geblieben sind, das Lob ziel bewußter Abstinenz. Davon können die Praktiken des auf Mystik und Magie aufgebauten Tantrismus nur einiges Wenige abbröckeln.<sup>14</sup> Hierüber darf aber nicht vergessen werden, daß die altvedische Zeit sich keineswegs so alkoholfreundlich gebärdete, wie es später die buddhistischen Vorschriften in unnachsichtiger Strenge tun. Die Soma Räusche, die man begeistert und begeisternd den Göttern andichtet, erprobt der Sanger nicht ungern am eigenen Leibe, und solche Schilderungen nehmen wirklich kein Blatt vor den Mund. Von den kräftigen Zügen schwillt der Götterbauch wie der Ozean — kein Wunder daß, wenn Indra für seinen Kampf mit Vritra gleich drei Fische voll Soma sich genehmigt! Dem Soma-Trank der Unsterblichen steht die Sura für die Menschen gegenüber, genau wie die noch dem Hinduismus geläufigen Schilderungen bei der Quilung des Meeres neben dem Amrita, dem göttlichen Ambrosia, die Götter Sura in die Welt setzen. Ja, die scharfsinnigen Untersuchungen Hillebrandts<sup>15</sup> haben erwiesen, daß man in Indien Götterkulte und Völkergruppen nach Getränken sonderte! Schon in der alten Hymnen-Epoche kannte man den Schlauch für die Sura, die Trank gefäße für den Soma, auch Brantweinbrenner und Schnapsladen sind sehr früh auf gekommen. An substantiellen Unterlagen für eine feucht fröhliche Dichtung war somit kein Mangel, aber der freie, hohe Schwung fehlte. Oldenberg hat die rechten Worte gefunden, wenn er „die indische Dampfhait des von rituellem Geheimniswerk umgebenen, feierlich frommen Zauberrausches“ zu der Poesie, die Griechenland dem dionysischen Rauschtrank und seinem Gott gewidmet hat, „dem unwiderstehlichen, schön heitverklärten Sichlösen aller Tiefen der weinbegeisterten, gottbegeisterten Seele“, in Gegensatz stellte. (Die Religion des Veda, 2. Aufl., Stuttgart 1917, p. 175.)

Es kommt hinzu, daß Taxila geographisch zum Schauplatz des Veda gehört, und Mathura liegt nicht so entfernt, daß es von jenen alten Geschehnissen unberührt geblieben wäre. Die Beharrlichkeit, mit der Indien, wie wir dies auch sonst im Orient beobachten, an Kulträuchen und Housrat festhält, läßt die Annahme als statthaft erscheinen, daß unsere indischen Skulpturen die alten Holzschalen nach Form und Material beibehalten haben. Eine andere Frage ist es, ob sich auch der Schlauch in die verhältnismäßig junge Zeit herübergerettet hat, zwischen den Veda-Hymnen und der Einweihung der Skulpturschule von Mathura mag doch immerhin ein Jahrtausend liegen. Die Darstellungen, mit denen wir es jetzt zu tun bekommen, zeigen als korrelat zur Trinkschale ein glatt herabhängendes Attribut in der Linken, das an und für sich ebensowohl einen Schlauch für das edle Naß, als einen Sack für etwaige Schätze darstellen kann. Wir werden sogleich erfahren, wodurch sich auch der letztere Gedanke aufdrängt.

Werfen wir einen Blick auf Abb. 12—14. Die erste<sup>16</sup> von ihnen knüpft noch am kenntlichsten an Szenen, wie wir sie an die Spitze dieser Ausführungen gestellt haben,

<sup>13</sup> Die genrehaften Gruppen, welche Hermes ganz ebenso mit dem Dionysoskinde verbunden seien hier als Zeichen des überall wuchernden Synkretismus nur beiläufig erwähnt (Roscher I 1123—5).

<sup>14</sup> Vgl. Rajendralala Mitra: *Spirituous drinks in Ancient India*. Journal of the As. Soc of Bengal 42 (Calcutta 1873) p. 1—24. A. Avalon, *Tantrik texts* 8 p. 26.

<sup>15</sup> Vedische Mythologie (Breslau 1891—1902) I, p. 163ff., 183ff., 238ff. III p. 256f., 303f. und kleine Ausgabe (1910) p. 45. Sonst vgl. A. A. Macdonell and A. B. Keith: *Vedic Index* II (London 1912), p. 458f. <sup>16</sup> Smith: *Hist. of fine art* p. 138.



Abb. 15. Steinverkleidung über einer Kirtimukuta von Saravali bei Benares. Mit Darstellung einer hinduistischen Vorgaburteilung, ende  
 Nach Arch. Survey of India 1907 S. 17f. 20  
 Länge 170 cm



Abb. 12. Trunkerszene. Steinrelief von Mathura im dortigen Museum  
 Nach Smith Hist. of fine art, p. 138. Höhe 30 cm



Abb. 13. Steinrelief vor dem Museum von Mathura

Rechten eine Weintraube, im linken Arme aber ein eingewickeltes Kind, dem ein Füllhorn in die Hand gegeben ist — in derselben Person vereinigt sich hier der kinder schützende und reichthumspendende Damon. Wir werden in der weiteren Entwicklung der indischen Göttergestalten genau derselben Ideenassoziation begegnen.<sup>13</sup>

Wie stand es denn aber überhaupt um die Empfänglichkeit des Inders für bacchische Genüsse? Ohne Zweifel verdient das heutige Indien sogar weit über jene Kreise hinaus, die den altüberkommenen orthodoxen Vorschriften treu geblieben sind das Lob ziel bewußter Abstinenz. Davon können die Praktiken des auf Mystik und Magie auf gebauten Tantrismus nur einiges Wenige abbröckeln.<sup>14</sup> Hierüber darf aber nicht vergessen werden, daß die altvedische Zeit sich keineswegs so alkoholfreudlich gebärdete, wie es später die buddhistischen Vorschriften in unnachsichtiger Strenge tun. Die Soma Räusche, die man begeistert und begeisternd den Göttern andichtet, erprobt der Sänger nicht ungern am eigenen Leibe, und solche Schilderungen nehmen wirklich kein Blatt vor den Mund. Von den kräftigen Zügen schwillt der Götterbauch wie der Ozean — kein Wunder daß, wenn Indra für seinen Kampf mit Vritra gleich drei Teiche voll Soma sich genehmigt! Dem Soma Trank der Unsterblichen steht die Sura für die Menschen gegenüber, genau wie die noch dem Hinduismus geläufigen Schilderungen bei der Quilung des Meeres neben dem Amrita, dem göttlichen Ambrosia, die Götter Sura in die Welt setzen. Ja, die scharfsinnigen Untersuchungen Hillebrandts<sup>15</sup> haben erwiesen, daß man in Indien Götterkulte und Völkerguppen nach Getränken sondert! Schon in der alten Hymnen Epoche kannte man den Schlauch für die Sura, die Trank gefäße für den Soma, auch Branntweimbrenner und Schnapsläden sind sehr früh auf gekommen. An substantiellen Unterlagen für eine feucht-fröhliche Dichtung war somit kein Mangel, aber der freie, hohe Schwung fehlte. Oldenberg hat die rechten Worte gefunden, wenn er „die indische Dumpfheit des von rituellem Geheimnisswerk umgebenen, feierlich frommen Zauberrausches“ zu der Poesie, die Griechenland dem dionysischen Rauschtrank und seinem Gott gewidmet hat, „dem unwiderstehlichen, schön heitverklärten Sichlösen aller Tiefen der weinbegeisterten, gottbegeisterten Seele“, in Gegensatz stellte. (Die Religion des Veda, 2 Aufl., Stuttgart 1917, p. 175)

Es kommt hinzu, daß Taxila geographisch zum Schauplatz des Veda gehört, und Mathura liegt nicht so entfernt, daß es von jenen alten Geschehnissen unberührt geblieben wäre. Die Beharrlichkeit, mit der Indien, wie wir dies auch sonst im Orient beobachten, an Kulträuchen und Hausrat festhält, läßt die Annahme als statthaft erscheinen, daß unsere indischen Skulpturen die alten Holzschalen nach Form und Material beibehalten haben. Eine andere Frage ist es, ob sich auch der Schlauch in die verhältnismäßig junge Zeit herübergerettet hat, zwischen den Veda Hymnen und der Einweihung der Skulpturschule von Mathurā mag doch immerhin ein Jahrtausend liegen. Die Darstellungen, mit denen wir es jetzt zu tun bekommen, zeigen als Korrelat zur Trinkschale ein glatt herabhängendes Attribut in der Linken, das an und für sich ebensowohl einen Schlauch für das edle Naß, als einen Sack für etwaige Schätze darstellen kann. Wir werden sogleich erfahren, wodurch sich auch der letztere Gedanke aufdrängt.

Werfen wir einen Blick auf Abb. 12–14. Die erste<sup>16</sup> von ihnen knüpft noch am kenntlichsten an Szenen, wie wir sie an die Spitze dieser Ausführungen gestellt haben,

<sup>13</sup> Die genrehaften Gruppen welche Hermes ganz ebenso mit dem Dionysoskinde verbinden seien hier als Zeichen des überall wuchernden Synkretismus nur beiläufig erwähnt (Roscher I 1123–5).

<sup>14</sup> Vgl. Rājendralāla Mitra, Spirituous drinks in Ancient India. Journal of the As Soc of Bengal 42 (Calcutta 1873), p. 1–24. A. Avalon, Tantrik texts 8 p. 26.

<sup>15</sup> Vedische Mythologie (Breslau 1891–1902) I p. 163 ff., 183 ff., 238 ff. III p. 256 f. 393 f. und kleine Ausgabe (1910) p. 43. Sonst vgl. A. A. Macdonell and A. B. Keith. Vedic Index II (London 1912) p. 438 f. <sup>16</sup> Smith, Hist. of fine art p. 138.



Abb. 15. Steinverkleidung über einer Klosterkirche von Samath bei Benares. Mit Darstellung(en) einer buddhistischen Vögelbeutejagd.  
Nach Arch. Survey of India 1907/8, Taf. 20.  
Höhe 170 cm.



Abb. 12. Trunkerszene. Steinrelief von Mathura im dortigen Museum.  
Nach Smith, Hist. of fine art, p. 138. Höhe 15 cm.



Abb. 13. Steinrelief vor dem Museum von Mathura.



Abb. 14  
Steinrelief. United Provinces. Museum für Volkerkunde, München  
Höhe 27,5 cm

zu, die Nebenfigur, die, gegen den Zecher sich beugend, mit beiden Händen einen Krug zum Nachfüllen hält, ist uns nicht neu. Das zweite Stück, das, als ich es 1914 fotografierte, im Freien zur Seite des Eingangs des Mathura Museums stand (Abb 13), zeigt mehrere Begleitfiguren, deren Oblichkeiten kaum erkennbar sind, immerhin sieht man in den Händen der Frau zur Rechten des Dickbauchs einen hohen Krug. Eine sonderbare Beigabe, das Relief in der oberen Ecke, dessen Gegenstück wahrscheinlich die abgebrochene Seite füllte, verkörpert den bekannten Weisheitsgott mit dem Elephantenkopf, den Ganēśa, auf den hier nicht weiter eingegangen werden kann.<sup>17</sup> Von allem Personenbeiwerk frei und auch sonst am geschlossensten wirkend ist die schöne, in gelbgrauem Sandstein gearbeitete Gottefigur des Münchener Museums (Abb 14) eine ausdrucksvolle, auch technisch treffliche Leistung, die sich im Stil den späteren Gupta Arbeiten nähert.<sup>18</sup> Hier ist der Gegenstand in der Linken noch am besten erhalten.

Das Nebenrelief bei Abb 13, der Nimbus auf Abb 14 und die diademähnliche Krönung beider berechtigen uns zu der Feststellung, daß wir hier das Gehege des Religiösen betreten haben. Die bacchische Folie tritt gegenüber Abb 12 erheblich zurück, geblieben ist nur die Trinkschale, was aber den schlauchartigen Sack betrifft, so erinnert er uns an das ständige Attribut einer der volkstümlichsten Gestalten des indischen Pantheons, des Gottes des Reichtums. Von solchem Gesichtspunkt aus ist Vogel<sup>19</sup> bereits Abb 12 in diese Sphäre gerückt, und es ist tatsächlich schwer zu entscheiden, wo die Grenze zwischen dem lebensfrohen Zecher und dem kultisch aufgefaßten Gott einsetzt. Ich möchte Abb. 12 als charakteristisch für die Übergangsphase betrachten.<sup>20</sup>

Nachdem einmal Indien den Dickbauchbildern Geschmack abgewonnen hatte, scheint die Ansteckung, die von solchen Kumpanen ausgeht, schnell um sich gegriffen zu haben. Wir treffen sie unter den Skulpturen der Höhlenbauten von Ajanta und Ellora, Steinverkleidungen von Tür- und Fensterstürzen an Tempeln fügen diese Gestalten zum mindesten vom 6. Jahrhundert ab an bevorzugter Stelle ein. Abb 15 stammt von einem buddhistischen Kloster in Sarnāth unweit Benares.<sup>21</sup> Die Szenenreihe, die neben einen meditierenden Buddha weltliche Bilder aus dessen Vorgeburtslegenden stellt, endet beiderseits in Dickbauchgöttern, die trotz gleicher Attribute (Beutel und Frucht) bemerkenswert voneinander abweichen. Links ungeachtet des Nimbus zwangloser Sitz zwischen wedeltragenden Frauen, rechts die Würde der zum benachbarten Liebespaar bewußt kontrastierenden Nimbusgottheit, die in ernster Pose den Thronsaß einnimmt, also ein Nachklängen jener Varianten, die uns oben beschäftigt haben. Und wenn wir aus dem Munde eines chinesischen Buddhistenpilgers des 7. Jahrhunderts hören, daß eben diese Götterbilder in Holz geschnitten ein Gemeinbesitz der großen indischen Klöster

<sup>17</sup> Unsere Abb. 13 erfährt soweit die Nebeneinanderstellung der beiden Dickbauch-Götter einer Erklärung bedarf: die beste Beleuchtung durch die inhaltreichen Bemerkungen bei Foucher, *Gandhara II* p. 132f. Flüchtig streift das Problem Waddell *Buddhism of Tibet* (London 1893) p. 368.

<sup>18</sup> Rati Bahadur Radhakrishna ist zu einer früheren Datierung geneigt, 2. nachchristl. Jahrh. als Herkunftsort bezeichnet er Sankisā bei Fatelgarh (Un ted Prov.)

<sup>19</sup> p. 492 der oben p. 120 zitierten Aufsätze.

<sup>20</sup> Foucher (*Gandhara II* p. 147ff) sieht von Anbeginn in jeder Trinkerszene die Anspielung auf den Reichtumsgott. Hierin wie in der Beurteilung des »prétendu Silēno de Mathurā«, dessen Sitz er nicht als Ziegelblock sondern als Haufen viereckiger altindischer Münzen ansieht trage ich Bedenken. Foucher zu folgen.

<sup>21</sup> J. H. Marshall *Journal of the R. As. Soc.* 1908 p. 1095 mit Taf. II 2 in Text und Abbildung; ergiebig: Marshall and Sten Konow, *Excavations at Sarnāth* *Arch. Survey of India Annual Report* 1907—8 (Calcutta 1911), p. 71 mit Taf. 20. *Smith. Ostas. Zeitschr.* 3 (Berlin 1914) p. 14 20f. — Weitere Beispiele bei Cunningham *Arch. Survey of India* 14 (Calc. 1892) p. 77 mit Taf. 25. *Catalogue Sanchi* (Calc. 1922) p. 6 No. 42.



seien," so bezeugt dies aufs neue deren empfänglichen Sinn für den Ausdruck eines gewissen weltlichen Behagens, wie er auch der Ausschmückung der Höhlentempel wohlvertraut war. Es bedarf kaum des erinnernden Wortes, daß unser deutsches Chorgestühl da und dort sich auf die gleiche Stimmung einzustellen ließe

Es gibt kaum eine indische Gottheit, bei der nicht eine Spaltung in so und so viele Erscheinungsarten eingetreten ist, ob es sich auch nicht immer gleich um zahlenmäßig angeordnete Inkarnationen handelt, wie bei den berühmten Avatara des Vishnu. Noch heute erbaut sich der Inder an Traktäteln, die sich in der Lobpreisung des tausendnamigen Gottes ergehen. So haben wir es denn auch bei der Fortentwicklung der uns hier beschäftigenden religiösen Idee zunächst mit einer Abart Kuberas, des Gottes des Reichtums, zu tun, die die bildende Kunst mit dem Namen Jambhala belegt hat. Kennlich ist der Gott in dieser Manifestation an der Zitrone in der einen Hand, an der kostbarkeiten spendenden Börse, die in den Kopf eines Mungos ausmündet oder überhaupt die Form dieses Tierchens annimmt<sup>22</sup>, in der anderen Hand. Der erstgenannte Gegenstand hat ihm den Namen gegeben — sollte etwa, nachdem die Tradition verblasst war, die Frucht die nicht mehr vorhandene Trinkschale ersetzen? Was uns von alten Jambhala-Statuen aus dem nördlichen Indien insbesondere der Heimat der ursprünglichen Buddhalehre, erhalten ist, weist leider gerade an der linken Hand mehr oder minder starke Beschädigungen auf. Bei den Stücken, die Foucher aus dem Calcuttaer Museum abbildet<sup>23</sup> (eines davon ist in Abb. 16 wiedergegeben), kann man mit ziemlicher Sicherheit die Rekonstruktion in der Weise vornehmen, daß die auf dem linken Knie gehaltene Börse aus einem Mungosfell gearbeitet ist und an der Spitze dessen Kopf trägt. Bei Abb. 17<sup>24</sup> läßt sich auch nicht mehr sagen, bei beiden indes tritt als neues Moment hinzu, daß der rechte Fuß auf einem umgestürzten Gefäß ruht, dem Reichtümer entquellen<sup>25</sup>. Wir erblicken also den Reichtumsgott in voller Tätigkeit, angetan mit schleierdünnen Gewändern, mit Schmuck und Krone des Herrschers, seinen Platz einnehmend auf einem architektonisch reichverzierten Thron und das Haupt gewöhnlich vom Nimbus umrahmt. Die mit diesen um 800 zu datierenden Figuren ungefähr gleichaltrige Ceylon Bronze (Abb. 18) hilft uns die oben betonte Lücke ausfüllen. Hier tritt das Tier endlich scharf hervor, aber man hat den Umweg, es zu einer Börse umzugestalten, ganz gespart. Die Juwelen quellen unmißbar aus dem Maule und ergießen sich in einen Topf, auf der anderen Seite fallen kostbarkeiten aus einem umgestürzten Gefäße. Coomaraswamy, dem die Bronze gehört, hebt den Realismus hervor, durch den diese Statuette von ihren Genossen weit abtrübe, und er findet den Gott des Reichtums, der nicht wie seine kollegen ideale, sondern mehr materielle Ge-

<sup>22</sup> J. Tsing: A record of the Buddhist religion. transl. by J. Takakusu (Oxford 1896) p. 38. "There is likewise in great monasteries in India at the side of a pillar in the kitchen or before the porch a figure of a deity carved in wood two or three feet high holding a golden bag and seated on a small chair with one foot hanging down towards the ground. Being always wiped with oil its countenance is blackened and the deity is called Mahākāla or the great black deity." (s. unten p. 128)

<sup>23</sup> Zwischen dem indischen Mungo (*Herpestes pallidus*) und dem afrikanischen Ichneumon sind nur geringe Unterschiede. Beide werden als Mäuse- und Rattenvertilger im Hause gehalten.

<sup>24</sup> Foucher: *Étude I* p. 124 126 cf. *II* p. 50—3 und Theod. Bloch, *Suppl. Catalogue of the archaeol. collection of the Indian Museum (Calcutta 1911)* p. 61.

<sup>25</sup> Vogel bei Marshall: *Arch. exploration in India 1907—8* Journal of the R. As. Soc. 1908 p. 1101 mit Taf. V, 2. Das Stück gesprenkelter roter Sandstein stammt aus Sahel Mahel.

<sup>26</sup> Genau entsprechend die Beobachtung von Huen Tsang im Jahre 629, daß man unter dem rechten Fuße des großen Geisterkönigs Schätze in die Erde vergrub. S. Beal: *Si-Yu-Ki* (London 1906) p. 59 und *The life of Huen Tsang* (London 1911) p. 53.



Abb 19 Steinfigur (Bihar Indian Museum Calcutta No 3912  
Höhe 83 cm



Abb 18 Ceylon Bronze Nach A R Coomaraswamy Journal  
R As Soc 1903 p 288 Taf I Höhe 75 cm



Abb 16  
Steinfigur aus Madhya (Bihar Indian Museum Calcutta  
Nach Foucher Etude sur l'iconogr  
Bouddhique I p 126



Abb 17  
Steinrelief aus Sabet Mahet (United  
Provinces  
Nach Journal R As Soc 1908 p 4104  
Taf 5  
Höhe 10 cm

seien," so bezeugt dies aufs neue deren empfänglichen Sinn für den Ausdruck eines gewissen weltlichen Behagens, wie er auch der Ausschmückung der Höhlentempel wohlvertraut war. Es bedarf kaum des erinnernden Wortes, daß unser deutsches Chorgestühl da und dort sich auf die gleiche Stimmung einzustellen liebt.

Es gibt kaum eine indische Gottheit, bei der nicht eine Spaltung in so und so viele Erscheinungsarten eingetreten ist, ob es sich auch nicht immer gleich um zahlenmäßig angeordnete Inkarnationen handelt, wie bei den berühmten Avatara des Vishnu. Noch heute erbaut sich der Inder an Traktätchen, die sich in der Lobpreisung des „tausendnamigen“ Gottes ergehen. So haben wir es denn auch bei der Fortentwicklung der uns hier beschäftigenden religiösen Idee zunächst mit einer Abart Kubera's, des Gottes des Reichtums, zu tun, die die bildende Kunst mit dem Namen Jambhala belegt hat. Kennlich ist der Gott in dieser Manifestation an der Zitrone in der einen Hand, an der Kostbarkeiten spendenden Börse, die in den Kopf eines Mungos ausmündet oder überhaupt die Form dieses Tierchens annimmt<sup>22</sup>, in der anderen Hand. Der erstgenannte Gegenstand hat ihm den Namen gegeben — sollte etwa, nachdem die Tradition verblasst war, die Frucht die nicht mehr vorhandene Trinkschale ersetzen? Was uns von alten Jambhala-Statuen aus dem nördlichen Indien, insbesondere der Heimat der ursprünglichen Buddhalehre, erhalten ist, weist leider gerade an der linken Hand mehr oder minder starke Beschädigungen auf. Bei den Stücken, die Foucher aus dem Calcuttaer Museum abbildet<sup>23</sup> (eines davon ist in Abb. 16 wiedergegeben), kann man mit ziemlicher Sicherheit die Rekonstruktion in der Weise vornehmen, daß die auf dem linken Knie gehaltene Börse aus einem Mungosfell gearbeitet ist und an der Spitze dessen Kopf trägt. Bei Abb. 17<sup>24</sup> läßt sich auch nicht mehr sagen, bei beiden indes tritt als neues Moment hinzu, daß der rechte Fuß auf einem umgestürzten Gefäß ruht, dem Reichtümer entquellen<sup>25</sup>. Wir erblicken also den Reichtumsgott in voller Tätigkeit, angetan mit schleierdünnen Gewändern, mit Schmuck und Krone des Herrschers, seinen Platz einnehmend auf einem architektonisch reichverzierten Thron und das Haupt gewöhnlich vom Nimbus umrahmt. Die mit diesen um 800 zu datierenden Figuren ungefähr gleichaltrige Ceylon-Bronze (Abb. 18) hilft uns die oben betonte Lücke ausfüllen. Hier tritt das Tier endlich scharf hervor, aber man hat den Umweg, es zu einer Börse umzugestalten, ganz gespart. Die Juwelen quellen unmittelbar aus dem Maule und ergießen sich in einen Topf, auf der anderen Seite fallen Kostbarkeiten aus einem umgestürzten Gefäße. Coomaraswamy, dem die Bronze gehört, hebt den Realismus hervor, durch den diese Statuette von ihren Genossen weit abtücke, und er findet den Gott des Reichtums, der nicht wie seine kollegen ideale, sondern mehr materielle Ge-

<sup>22</sup> J. Tsing, A record of the Buddhist religion, transl. by J. Takakusu (Oxford 1896) p. 38. „There is likewise in great monasteries in India, at the side of a pillar in the kitchen or before the porch, a figure of a deity carved in wood, two or three feet high holding a golden bag and seated on a small chair, with one foot hanging down towards the ground. Being always wiped with oil its countenance is blackened, and the deity is called Mahakala or the great black deity.“ (s. unten p. 123).

<sup>23</sup> Zwischen dem indischen Mungos (*Herpestes pallidus*) und dem afrikanischen Ichneumon sind nur geringe Unterschiede. Beide werden als Mäuse und Rattenvertilger im Hause gehalten.

<sup>24</sup> Foucher, Etude I, p. 121–126. cf. II, p. 50–53 und Theod. Bloch, Suppl. Catalogue of the archaeological collection of the Indian Museum (Calcutta 1911) p. 61.

<sup>25</sup> Vogel bei Marshall, Arch. exploration in India, 1907–8. Journal of the R. As. Soc. 1908, p. 1104 mit Taf. 1, 2. Das Stück gesprenkelter roter Sandstein, stammt aus Sahet Mahet.

<sup>26</sup> Genau entsprechend die Beobachtung von Huen Tsang im Jahre 629, daß man unter dem rechten Fuße des großen Gesterkongs Schätze in die Erde vergrub. S. Beal, Si Yu Ki I (London 1906), p. 59 und The life of Huen Tsang (London 1911), p. 55.



Alt 19 Ste nfigr (Bhar Inlan Museum Calcutta No 3912  
H 1 e 83cm



Alt 18 Cylon Bronze. Nch A K Coomaraswamy Journal  
P As Soc 1909 p 288 Pl I H he 7,1cm



Alt 16  
Ste nfigr aus Mndr (Blar T l m  
Museum Calcutta  
Nch Faucher, Etude s r liconogr  
hou l h que l p 126



Alt 17  
Ste rchf aus Sahet Mahet (Unitel  
Provinces  
Nch Journal R As Soc 1908 p 1101  
Tf )  
H he 50cm



Abb 20

Bronzefigur mit getriebener Aureole Nepalesische Arbeit Museum für Völkerkunde, München  
 Höhe mit Sockel 31 cm

bete erhöhe, dargestellt wie einen dicken Kaufmann, der in seinem Laden sitzt und auf die Kunden wartet. Dieses Urteil trifft instinktiv das Richtige: der später zu besprechende nahe verwandte Putai gilt dem Chinesen als Schutzpatron der Tabakhändler! Abb 19 weicht in Schmuck und Haartracht ab und wirkt hierin, wie man es in der indischen Kunst so oft verfolgen kann, beinahe feminin. Die Angaben des Calcuttaer Museumskataloges beschränken sich auf die Herkunftsangabe Bihar. Aus der mir zur Verfügung stehenden Photographie wage ich nicht mit Bestimmtheit zu schließen, ob die Sackenden einen Mungoskopf bilden. Bemerkenswert schlicht ist die sonstige Ausstattung: Nimbhus wie Thronrückwand ohne jedes Ornament, der Sitz mit den Säulenfüßen und einem daraufliegenden Kissen und der Schemel für den rechten Fuß beinahe ärmlich. Man wird dem Relief mit dem nötigen Vorbehalt ein Alter von knapp 1000 Jahren zuschreiben dürfen.

Daß der nordindische Typ sich lange Jahrhunderte hindurch behauptet hat, erläutert eine der schönsten nepalesischen Bronzen<sup>77</sup>, die ich in Calcutta für das Münchener Museum erworben habe und etwa ins 18. Jahrhundert datieren möchte. Allerdings erachte ich es für fraglich, ob alles was Abb 20 vereint, ursprünglich zusammengehört, es sieht aus, als ob die große Aureole, der seinerseits mit einem kleinen Nimbhus versehene Hauptgott und der Sockel je zu einem besonderen Zweck hergestellt ward. Nepalesische Arbeit zwar sind sämtliche Teile, und zwischen dem in verlorener Form gegossenen Jambhala und der großen kupfergetriebenen Umrahmung besteht stilistisch und stofflich die engste Verwandtschaft. Über den zur Seite stehenden dienenden Gottheiten mit Fliegenwedeln und Lotuszweigen sieht man in Medaillons kräftig ausschreitende dickbauchige Gestalten, über ihre Schultern geworfen ist ein langer Sack, aus dem wie aus einem Fullhorn gefaßte Edelsteine gleiten, beim Jambhala selbst entsendet der Mungos in der Linken die gleichen Kostbarkeiten. Die Hauptfigur ist edel durchgeföhrt, der Dickbauch nur diskret angedeutet, Haltung und Bewegung atmen Würde und Harmonie. Der Buddha an der Spitze der großen Umrahmung mit der die Erdgötter beschwören, den Geste befremdet als sozusagen sekundäre Beigabe zum Reichtumsgott viel weniger, als die Einfügung eines entsprechenden Miniatur-Buddhas in dem Schietelaufsatz hinter der Krone Jambhalas, wie das sonst nur bei den ranghöchsten Bodhisattvas üblich ist<sup>78</sup>. Buddha gleichsam als Begleitfigur des Jambhala erscheint (und zwar gleich zu beiden Seiten) auf der oben (Anm 24) kurz erwähnten Statue.

Den alten nordindischen Typen schließen sich Bronzen aus Java eng an. Schon in dem vor mehr als 100 Jahren erschienenen Werke von Raffles<sup>79</sup> sind in mangelhaften Zeichnungen zwei Jambhala wiedergegeben, einer mit einem durch Schnurschlingen verschlossenen Beutel, der andere wieder mit einem Sack, der vorne den Mungoskopf hat, aus dessen Rachen Juwelen kommen. Eine überraschende Abart aber tritt uns in Abb 21 entgegen, die J. W. Ijzermans Beschrijving der Oudheden Soerakarta en Djogdjakarta (Batavia 1891, p. 58, Taf. F), entnommen ist. Der Gott hat drei Köpfe, über jeder Stirn ist in der Krone ein Buddhahild angebracht. Die sechs Arme führen Attribute, die zumeist recht undeutlich sind. Immerhin scheint in einer Rechten die Zitrone, in der untersten Linken das juwelenspeiende Tier hervorzutreten. Unten am Sockel

<sup>77</sup> Ananda K. Coomaraswamy, Mahāyāna Buddhist images from Ceylon and Java. Journal of the R. Asiatic Soc. 1909 p. 258. T. Watters, The eighteen Lohan of Chinese Buddhist temples ebenda 1898 p. 346. Smith a. a. O. p. 237f.

<sup>78</sup> Die nordbengalischen Kunstschulen des 9. Jahrhunderts übten Einfluß auf Nepal und von hier aus breitete sich diese bengalische Kunst nach China und anderen buddhistischen Ländern aus. Dinesh Chandra Sen, History of Bengali language and literature (Calcutta 1911), p. 3.

<sup>79</sup> Hierbei spricht sicherlich seine Stellung als Weltenblüter des Nordens mit (s. unten p. 130).

<sup>80</sup> T. S. Raffles, History of Java (London 1817) II. Taf. 3 hinter p. 54. Nr. 1 u. 6. — Zur Sache siehe auch H. H. Juynboll, Catalog d. Ethnogr. Reclusmus. 5 (Leiden 1909) s. v. Kuwera.

stehen drei Reichtumssäcke, daß wir diese Attribute so deuten müssen, erhellt aus einer andern javanischen Bronze<sup>21</sup> (Abb 22) Der Gott, der in der Rechten die Frucht, in der Linken das langgezogene Ende eines kugelig gebauchten Sackes hält, läßt seinen Fuß auf einem Sack mit Kostbarkeiten ruhen Zwei ebensolche Sacke stehen vorn am Sockel und je ein weiterer an beiden Seiten Die menschliche Erscheinung durch Vervielfachung von Kopf und Armen zu vergöttlichen, ist ein Privileg indischer Veranlagung, das dem Gebiete des Bizarren reichliche Nahrung zugeführt hat Man hat sich damit begonnen, und die Geschichte der Münzen weiß hiervon mindestens schon vom zweiten nachchristlichen Jahrhundert ab zu berichten In der nordbuddhistischen Literatur und Kunst, namentlich in Tibet, ist diese Richtung am häufigsten eingeschlagen worden, und für unsern Fall treten wir damit in den Machtbereich derjenigen Form des Jambhala-kubera, die unter dem Namen des Mahakala — d. h. der große Schwarze oder der große Zeitgott, der Tod, — mit ihrem Gewirr von Schädeln, Armen und Beinen Furcht und Schrecken verkörpert und damit unmittelbar in die Gestalt des großen Zerstörers Śiva mit demselben Beinamen Mahakala ausmündet Dieser auch ist ja der göttliche Tänzer, dessen oft wiederholte Darstellung in der indischen Plastik als die vielleicht selbständigste, echteste Schöpfung indischen Kunstempfindens gerühmt werden darf

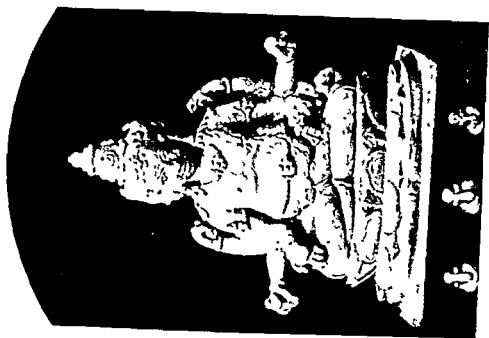
Derartige Umformungen vollziehen sich aber in der Religions- und Mythengeschichte nicht mit einem jähren Ruck Wir haben Anhaltspunkte dafür, daß man schon der freundlich blickenden Gestalt des Jambhala-kubera auch den Beinamen Mahakala gab, und der schon einmal (Anm 22) als Zeuge angerufene chinesische Buddhist, der dieses Götterbild so oft in den Klöstern antraf, trägt kein Bedenken, die Benennung ganz zahn dahin auszulegen, daß die Statue von dem Übergießen mit Öl, der beliebten Verehrungsbezeugung, vollkommen geschwärzt war

Um die anscheinend gänzlich veränderten Darstellungen Kuberas im chinesisch-tibetischen Pantheon leichter zu verstehen, müssen wir nochmals in die Frühperiode der religiösen Bildnerei Indiens zurückgreifen Parallel mit dem dicken Jambhala, der aus einer zum gnomenhaften Damon<sup>22</sup> umgeformten Silengestalt hervorging, hat sich aus einem anderen Vorbild der Gandhara-Schule die zweite Form des Reichtumsgottes entwickelt, die ihre größte Bedeutung eigentlich erst außerhalb Indiens auf den Wanderzügen des Buddhismus erlangt hat Wir begegnen unter den Steinreliefs jener Periode<sup>23</sup> wieder

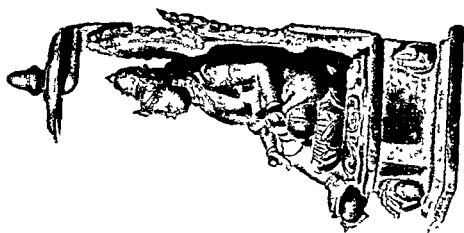
<sup>21</sup> Ol denburg a. a. O., Taf V, 1 Für Indien selbst vgl. Catalogue Sanchi p. 34 A 110

<sup>22</sup> Gutes Beispiel bei Vogel, Catalogue Mathurā, p. 86 mit Taf 14 Die sachliche Übereinstimmung dieser dickbauchigen Zwerge, wie sie in Gandhāra, Sāncī, Amaravati, Ahole usw. auftreten und der in Furtwänglers oben Anm. 12 genanntem Aufsatz auf Taf I als habiren abgebildeten leuchtet ein und sprachlich haben Wachernagel, Zeitschr. f. vgl. Sprachforschung 41 (Göttingen 1907), p. 314 ff. und E. W. Hopkins, Journal of the American Oriental Soc. 33 (New Haven 1913) p. 53 ff. die etymologische Gleichsetzung von sanskrit kubera und griech. *Καῖρος* vertreten (J. Kirste, Orabazes [Wien 1916] p. 77 hat keine Beweiskraft). Furtwänglers Bezugnahme auf die habiren ist aber nach Kern, Pauly-Wissowa's Realenzykl. 10, 1418 nicht haltbar, und so ist trotz der Fusion des thebanischen Dionysos mit dem Kabros (Kern ebenda p. 1410) der Boden für die Verpleichung der indischen und griechischen Mythen nicht tragfähig. Vorerst können wir weder einem indogermanischen Damon der Erdtiefe die Dämonenberechtigung zuerkennen noch kubera mit Hephästos vereinen, wie dies S. Beal (Academy 1880, July 3, p. 11 = Indian Antiquary 9 p. 203 ff.) wollte auch die Mondphantasien von H. Kunike, Indische Götter, Anthropos 12–13 (1917/8), p. 152 ff. gehören einem längst überwundenen Stadium an. Anreißend und stoffreich aber über manche Schwierigkeit eilig hinwegleitend ist der Aufsatz von L. A. Waddell, Evolution of the Buddhist cult, its gods, images, and art: a study in Buddhist iconography, with reference to the guardian gods of the world and Hariti, the Buddhist Madonna, Imp. and Asiatic Quarterly Review 33 (Woking 1912) p. 103–105. Die Etymologien, mit denen Waddell seine Theorien stützt, bewegen sich im Geleise mittelalterlich-indischer Kommentatoren.

<sup>23</sup> Zu Abb. 23–29 genüge es auf die Bildunterschriften und die bekannten hier auch schon zitierten Gandhāra-Untersuchungen hinzuweisen. Über die Hariti-Mythen (cf. Abb. 20) habe ich das Notwendigste



Abt. 21 Javanische Bronze  
 Nach J. W. Djerman, *Sourakata en Djydykarta*, p. 92  
 Tafel I



Abt. 22 Javanische Bronze  
 Nach S. L. Ollendörff, *Bild der Musee  
 de St. Petersb. IV*, Taf. 5 Höhe 10 cm



Arm auf die Schulter der Gattin, die Hand hält den Geldbeutel. Die Gewandung mit der kurzen Tunika und den hohen Schuhen ist griechischer Herkunft, auch die Gesichtszüge und die Haartracht sind nicht indisch. Bei der Frau ist der Gesichtsschnitt durchaus indisch, die Haartracht folgt jedoch der westlichen Mode, die Kleidung ist mit großer Unsicherheit behandelt.

Betrachten wir das Gesamtkolorit in der Wiedergabe unseres Götterpaares, so ist die Frage nach dem hellenistischen Vorbild für den weiblichen Teil wohl kaum unbeeinträchtigt, ungezwungen böte sich als solches eine Vorlage von der Art der Eirene mit dem Plutoskind und dem Füllhorn, wie wir sie in der Münchener Glyptothek in einer Varmarkopie aus römischer Zeit in archaischer Form bewundern

\* \* \*

Kraftig hatte der baktrische Wind in die Werkstätten der indischen Steinmetzen hineingeblasen, gerade den ältesten, für die bodenständige Kunst wertvollsten Kubera Typ verschüttete er auf Jahrhunderte hinaus. Der reich skulptierte Steinzaun von Bharhut (2—3 Jahrh v Chr.) hatte als Pfeilerfiguren die vier Weltenhüter, der des Nordens (Abb 29) ist sogar durch eine Brähmi Inschrift als Yaksha Kubera (Kupira) bezeugt.<sup>97</sup> Hier ist nichts von einem Dickbauch zu gewahren, ein schlanker, normal gewachsener Inder setzt seinen Fuß auf den kauern den Dämon.<sup>98</sup> Die Kleidung — eine Stoffhülle um den Unterkörper, ein schmalgefaltetes Tuch um den Oberleib — entspricht der alten, bis heute namentlich im Süden noch erhaltenen indischen Tracht, pedantisch läßt der Künstler in zahlreichen penibel genau aneinander gelegten Fältchen die Gewandenden zwischen den Beinen niederhängen, und ebenso übersorglich sind die Schmucksachen, Turban und Haartracht herausgearbeitet — wir könnten uns kein zweckdienlicheres Kostümbild für altindische Kleidersitte wünschen! Diese Bharhut Werke sind in dem Flachrelief durchgeführt, mit dem die indische Kunst es sich vor der graeco buddhistischen Einwirkung genügen ließ. Dann erst gewann die Plastik Tiefe und Rundung.

Soviel wir wissen, lehren diese in starre, fromme Ruhe gebannten Weltenschützer auch dann nicht wieder, nachdem Indien die fremden Elemente in sich aufgenommen und nach eigenem Empfinden umgestaltet und verarbeitet hatte. Der auf dem Dämon stehende Kubera (bezw seine Manifestation als Jambhala), tritt erst im außerindischen Buddhismus der sogenannten nördlichen Schule wieder in Erscheinung, in der Waffen ausrüstung und im ganzen herrischen Auftreten sich an das Gandhara Vorbild anschmiegend. So hat ihn besonders gern natürlich der Lamaismus aufgegriffen, der schnell bereit war, ihn unter seine blutrünstigen, wilden Gottheiten einzureihen. Um so mehr sind wir überrascht, dieser selben Auffassung in Sarnath, also noch in beträchtlicher Entfernung von den Himalaya Staaten, zu begegnen (Abb 30).<sup>99</sup> Kraftstrotzend und energisch steht ein feister, mit Hauern bewehrter Gott auf einer flach gestreckten, fürstlich geschmückten Gestalt. In der Rechten hält er eine Schale, die abgebrochene Linke aber gestützt durch ihre Haltung und die Form der Bruchstelle die Annahme, daß hier der Mungos seinen Sitz hatte. Schlangen winden sich als Schmuck um den nackten Leib, die Spitze des Kopfschmuckes bildet ein meditierender Buddha mit großer Aureole, womit er also in die bevorzugte Reihe der Buddhawesen aufgenommen erscheint (vgl oben p 127).

<sup>97</sup> Vgl die Abbildung bei William Cohn, Indische Plastik (Berlin 1921) Taf 3 und zur Erklärung J Anderson, Catalogue I p 22 J P Minayeff, Recherches sur le Bouddhisme (Paris 1891) p 133ff.

<sup>98</sup> Da dieser Dämon menschliche Gestalt hat, führt Kubera in der epischen Literatur den Namen Narayana = einen Menschen als Vehikel benutzend unter 'nara' hier Geister zu verstehen wie E. W Hopkins, a s O p 60f vorschlägt ist irrig s auch Foucher, Gandhara II p 121 A v Staël Holstein, Bibliotheca Buddhica 12 (Petersburg 1910), p 103, Anm 3.

<sup>99</sup> Marshall u Konow, Arch Survey 1907/8 p 67 mit Taf 19d und Journal of the R As Soc 1908, p 1035 mit Taf II, 4.



Abb. 25. Gandhāra Relief. Museum Lahore

Nach Burgess, *Journal of Indian Art* 1898, No. 62, Taf. 14

Höhe 21 cm



Abb. 26. Gandhāra Relief

Nach Burgess, *Journal of Indian Art* 1898, No. 62, Taf. 3 (vgl. Smith a. a. O., p. 115)

Höhe 91 cm



Abb. 27. Gandhāra-Relief

Nach Arch. Survey of India 1908/9, Taf. 14

Höhe 60 cm

Arm auf die Schulter der Gattin, die Hand hält den Geldbeutel. Die Gewandung mit der kurzen Tunika und den hohen Schuhen ist griechischer Herkunft, auch die Gesichtszüge und die Haartracht sind nicht indisch. Bei der Frau ist der Gesichtsschnitt durchaus indisch, die Haartracht folgt jedoch der westlichen Mode, die Kleidung ist mit großer Unsicherheit behandelt.

Betrachten wir das Gesamtholorit in der Wiedergabe unseres Götterpaares, so ist die Frage nach dem hellenistischen Vorbild für den weiblichen Teil wohl kaum unberechtigt, ungezwungen böte sich als solches eine Vorlage von der Art der Eirene mit dem Plutoskind und dem Füllhorn, wie wir sie in der Münchener Glyptothek in einer Marmorkopie aus römischer Zeit in archaischer Form bewundern.

Kraftig hatte der baktische Wind in die Werkstätten der indischen Stemmetzen hineingeblasen, gerade den ältesten, für die bodenständige Kunst wertvollsten Kubera Typ verschüttete er auf Jahrhunderte hinaus. Der reich skulptierte Steinzaun von Bharhut (2—3 Jahrh. v. Chr.) hatte als Pfeilerfiguren die vier Weltenhüter, der des Nordens (Abb. 29) ist sogar durch eine Brähmi-Insehrift als Yaksha Kubera (Kupira) bezeugt.<sup>27</sup> Hier ist nichts von einem Dickbauch zu gewahren, ein schlanker, normal gewachsener Inder setzt seinen Fuß auf den kauenden Dämon.<sup>28</sup> Die Kleidung — eine Stoffhülle um den Unterkörper, ein schmalgefaltetes Tuch um den Oberleib — entspricht der alten, bis heute namentlich im Süden noch erhaltenen indischen Tracht, pedantisch läßt der Künstler in zahlreichen peinlich genau aneinander gelegten Fältchen die Gewandenden zwischen den Beinen niederhängen, und ebenso übersorglich sind die Schmucksachen, Turban und Haartracht herausgearbeitet — wir könnten uns kein zweckdienlicheres Kostümbild für altindische Kleidersitte wünschen! Diese Bharhut Werke sind in dem Flachrelief durchgeführt, mit dem die indische Kunst es sich vor der graeco-buddhistischen Einwirkung genügen ließ. Dann erst gewann die Plastik Tiefe und Rundung.

Soviel wir wissen, Lehren diese in starre, fromme Ruhe gebannten Weltenschützer auch dann nicht wieder, nachdem Indien die fremden Elemente in sich aufgenommen und nach eigenem Empfinden umgestaltet und verarbeitet hatte. Der auf dem Dämon stehende Kubera (bezw. seine Manifestation als Jambhala), tritt erst im außerindischen Buddhismus der sogenannten nördlichen Schule wieder in Erscheinung, in der Waffenrüstung und im ganzen herrischen Auftreten sich an das Gandhara Vorbild anschmiegend. So hat ihn besonders gern natürlich der Lamaismus aufgegriffen, der schnell bereit war, ihn unter seine blutrünstigen, wilden Gottheiten einzureihen. Um so mehr sind wir überrascht, dieser selben Auffassung in Sarnath, also noch in beträchtlicher Entfernung von den Himalaya Staaten, zu begegnen (Abb. 30).<sup>29</sup> Kraftstrotzend und energisch steht ein feister, mit Häuern bewehrter Gott auf einer flach gestreckten, fürstlich geschmückten Gestalt. In der Rechten hält er eine Schale, die abgebrochene Linke aber gestattet durch ihre Haltung und die Form der Bruchstelle die Annahme, daß hier der Yungos seinen Sitz hatte. Schlangen winden sich als Schmuck um den nackten Leib, die Spitze des Kopfschmuckes bildet ein meditierender Buddha mit großer Aureole, womit er also in die bevorzugte Reihe der Buddhawesen aufgenommen erscheint (vgl. oben p. 127).

<sup>27</sup> Vgl. die Abbildung bei William Cohn, Indische Plastik (Berlin 1921) Taf. 3 und zur Erklärung J. Anderson Catalogue I p. 22 J. P. Minayeff Recherches sur le Bouddhisme (Paris 1894) p. 138 ff.

<sup>28</sup> Da dieser Dämon menschliche Gestalt hat, fuhr Kubera in der epischen Literatur den Namen Narayana = einen Menschen als Vehikel benutzend unter 'nara' hier Geister zu verstehen wie E. W. Hopkins, a. a. O. p. 80 f. vorschlägt ist irrig s. auch Foucher Gandhara II p. 124 A. v. Staël Holstein Bibliotheca Buddhica 12 (Petersburg 1910), p. 103 Anm. 3.

<sup>29</sup> Marshall u. Konow, Arch. Survey 1907/8 p. 87 mit Taf. 19d und Journal of the R. As. Soc. 1908, p. 1095 mit Taf. II 4.



Abt. 23. Gandhara Relief. Muse in Lahore

Nich. Burgess. Journal of Indian Art 1898. No. 62. Taf. 11.

Höhe 91 cm.



Abt. 26. Gandhara Relief

Nich. Burgess. Journal of Indian Art 1898. No. 62. Taf. 3 u. 4. Smith u. a. O. 11.

Höhe 91 cm.



Abt. 27. Gandhara Relief

N. I. Arch. Survey of India 1908. Taf. 11.

Höhe 60 cm.



Abb. 28 Sockel eines Gändlra Stupa mit Suckrelief  
 Nach Arel, Survey of India 1910 II, Taf. 9 vgl. Stein, Annual Report of the Arel, Survey Frontier  
 Circle für 1911—12, p. 3, Höhe 170 cm



Abb. 29 Relief ungefähr 1 m hoch vom Stein  
 zaun von Blau. In der Mauer des Calcutta  
 nach einer Photographie in Besitz des Museum  
 für Völkerkunde, München



Abb. 30  
 Steinglied von Sarnath  
 Nach Arel, Survey of India 1908, Taf. 11

Die reich geschmückte Frau neben ihm ist nicht mehr die Hariti, wie wir sie bisher zu sehen gewohnt waren. Ihre Bestimmung ist, da Kopf und Hände abgebrochen sind, erschwert, aber die beiden unter ihren Füßen angebrachten Vasen liefern einen Anhalt. Sie ersetzen das frühere Füllhorn und kommen der Göttin des Reichtums Vasudhara zu,<sup>40</sup> die mit unerheblich geänderten Namen (Vasundhara) unter den die Buddha Legende begleitenden Himmelswesen als Erdgöttin in Birma (u Siam) besondere Kunstpflege genießt.<sup>41</sup> Die Pfeilerskulptur stammt ihrer Inschrift nach etwa aus dem 14. Jahrhundert, also aus einer Zeit, in der der Buddhismus aus dem eigentlichen Indien bereits verdrängt war, so daß eine Rückwirkung von Tibet her keineswegs unwahrscheinlich ist. Abb. 31 erweist die nahe Verwandtschaft. Bei dieser tibetischen Bronze des Münchener Museums sehen wir in der Linken den Mungos sitzen, der auch beim unten liegenden Dämon wiederkehrt. Das Attribut in der Rechten und das Diadem auf dem Schitel fehlen, man sieht an den Befestigungsspuren, daß beide verloren gegangen sind. In der rechten Hand war wahrscheinlich das kugelförmige Wunschkleinod, wie es beim sogenannten schwarzen Jambhala in der tibetischen Ikonographie zu treffen ist. Neben dieser „zornigen“ Form, die insbesondere auch an dem dritten Auge inmitten der Stirn kenntlich ist, gibt es auch „milde“ Darstellungen. Da reitet Jambhala auf einem Löwen und hält in der Rechten das Siegesbanner, unter dem linken Arm schaut der Mungos hervor. In Abb. 32 ist er von seinen Trabanten umgeben, und bei all diesen kleineren Göttern ist der Mungos mit dem Juwel im Maul sichtbar. Es gibt aber auch den nach seiner Hauptfarbe benannten „gelben“ Jambhala ohne Reittier (Abb. 33), dieser sitzt auf einem Lotus und stützt den rechten Fuß auf ein schräg stehendes Wassergefaß, auf dem eine Schneckenmuschel liegt — der umgewandelte Juwelentopf von Abb. 17—18! Die Juwelen sind jetzt in einer Schüssel, die in der Linken ruht, während die Rechte das beinahe zitronenförmige Wunschkleinod unterhalb des auf dem Arm laufenden Mungos hält.

Im chinesisch-tibetischen Buddhismus hat die Spaltung des dickbauchigen Jambhala Kubera in eine Anzahl von Unterformen auch noch zur Abzweigung einer besonderen Figur innerhalb der buddhistischen Heiligenschar Anstoß gegeben. In der Gruppe der 500 „Würdigen“ genießt bekanntlich eine engere Gemeinschaft von 16 bis 18 hohen Klerikern eine bevorzugte Stellung. Bei der Achtzehnzahl lernen wir einen Ho-shang kennen, einen dickbäuchigen Priester — Sir Aurel Stein's Reisen berichten, daß der Priester noch heute Ho-shang betitelt wird<sup>42</sup> — umspielt von Kindern (Abb. 34) eine Szenerie, die uns alsbald die Kubera-Hariti-Bilder ins Gedächtnis zurückruft. Die tibetische Darstellung gibt ihm in die erhobene Linke einen Pfirsich, für den Chinesen das Symbol des langen Lebens, in die Rechte den Rosenkranz — das Kultgerät, das durch islamische Vermittlung aus Indien, wo es sicher schon zu vorchristlicher Zeit die Finger brahmanischer Priester beschäftigte, übernommen ist.<sup>43</sup> Die gleiche Gemütlichkeit atmet

<sup>40</sup> Von F. O. Oertel bei Bestimmung einer ebenfalls kopflosen Statue von Sāmāthi auch so geendet Arch. Survey Burma 1904—5 p. 86 mit Taf. 30a.

<sup>41</sup> Vgl. E. W. Hopkins a. a. O. p. 69. A. Getty: The gods of Northern Buddhism (Oxford 1914) p. 115 (p. 138—141, 143—145 über Kubera u. Mahākālā). C. Duroiselle, Report of the Superintendent, Arch. Survey Burma for 1922 (Rangoon 1922) p. 14—7. Wir haben also in dieser Frauengestalt sicherlich eine Abart der Hariti in dem oben p. 126 entwickelten Sinne zu erkennen.

<sup>42</sup> Entsprechend den guten Erklärungen von J. Edkins, Chinese Buddhism<sup>2</sup> (London 1893), p. 143.

<sup>43</sup> Eine Variante zu Abb. 31 stellt eine Reihe topfartiger Gegenstände zu Füßen des Heiligen auf — Reichtumssäcke! Vgl. E. Pander u. A. Grünwedel: Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu. Veröff. d. Berliner Mus. f. Völkerkunde I (1890) p. 89 mit Bild 210. Die Gesamtreihe der 300, hier nur teilweise wiedergegebenen Götterbilder ist größer und getreuer reproduziert von S. F. Oldenberg: Bibliotheca Buddhica V (Petersburg 1903) wovon meines Wissens nur der 1. Teil erschienen ist. In dieser Serie trifft man das Mungos-Attribut in den Händen von nicht weniger als sieben männlichen und zwei weiblichen Gottheiten im Kubera-Kreise — es sind die Nummern 262, 263, 265, 267, 268, 270, 273, 275.

die tibetische Bronze Abb 35, die kaum mehr ahnen läßt, daß eine Beziehung zu der krassen Form von Abb 31 obwaltet

Dem eben geschilderten Mönche ähnlich, aber durch Nimbus und Lotussitz wieder in die Göttlichkeit gehoben ist der Tso-lien fo=Lotus-Sitz Buddha (Abb 36) Wir bemerken wieder die alte Benennung, und es ist uns auch nichts Fremdes, zu sehen, wie der rechte Fuß statt auf einem Juwelengefäß auf dem Blütenboden einer entfalteten Lotusblume ruht. Die ganze Pflanze ist zugleich der Sitz des Heiligen, der sicher nur eine Unterart des Mi-le-fo oder Mi-le-pu-sa ist Unter diesem Namen ist der kommende Buddha, Maitreya Bodhisattva, dem Chinesischen angepaßt worden, und seine Inkarnation sieht man in einem legendären Priester des 6. Jahrhunderts namens Pu tai,<sup>44</sup> dessen von Tzu-weng im 13. Jahrhundert gemaltes Bildnis (Abb 37) wegen seiner bewußt skizzierten, dabei prägnanten und sicheren Linienführung neben den von Will Colin behandelten<sup>45</sup> Erwähnung verdient.

Der Reichtumsgott schimmert wieder lebhaft durch bei einer Holzfigur der späteren Ming-Periode (Abb 38) Der dicke Heilige mit dem Rosenkranz in der Rechten umfaßt mit der Linken die datenartige Öffnung eines an seiner Seite liegenden Sackes, aus ihr strömen, wie aus dem Rachen des Mungos, perlenartige, dicht zusammengedrückte Kostbarkeiten Dieses Überbleibsel aus alterer Zeit ist jetzt mehr und mehr im Schwinden, sonst aber herrscht an ähnlichen Darstellungen noch heute in China kein Mangel, zu mal der Volksglaube für ihre Verbreitung schon dadurch gesorgt hat, daß alles, was mit Geld zu tun hat, gern ein solchen Schutzgott im Hause weiß So ist diese Verquickung von Nippes und Kultfiguren bis auf den heutigen Tag äußerst beliebt, von den billigsten Speckstemschnitzereien angefangen bis zu den mühevoll geschnittenen Arbeiten aus Lapislazuli, Tridaknaschale u.ä. Rosenkranz und Dickbauch sind dabei die hervorstechendsten Merkmale, auch der Beutel ist dann und wann beibehalten Auf Abb 39 sind eine ganze Anzahl solcher Figürchen, die König Ludwig I. in Rom ankauft, vereinigt<sup>46</sup> Hier sind auch einige Schnitzereien anderen Charakters beigelegt (erste Vertikalreihe links und unterste Figur rechts), die mit jenen nur den Dickbauch gemeinsam haben, die Wohlbeleibtheit ist schon in Indien, aber noch weit mehr in China das Merkmal der hochgestellten und begüterten Persönlichkeiten geworden

Die in Abb 40 wiedergegebene Bronze ist nach Angabe des Besitzers in Korea erworben Wu sind über die buddhistische Ikonographie dieses Landes noch recht mangelhaft unterrichtet, so daß sich bei der Abgrenzung gegen China nur zu oft Zweifel einstellen Es ist zuzugeben, daß die so eigentümlich hoch oben am Schädel sitzende Krone, die in ihren fünf Zacken je eine Anbeterfigur birgt, sowie die Ornamentik des Sitzes das Stück abseits von China wie von Japan rücken Sonst aber weicht die Darstellung von der eben beschriebenen nicht sonderlich ab Haltung und Gewandung

281 Den oben p. 131 erwähnten Löwen ersetzt bisweilen ein weißes Pferd (japanisches Aquarell im Münchener Museum) auf einer frühjapanischen Sockelskulptur Südindiens dient Kubera mit seiner Frau das gleiche Reithier A. Rea, Arch. Survey 1903/6, p. 123

<sup>44</sup> Vgl. Grünwedel Burgess, *Buddhist art in India* (London 1901) p. 147f., S. Couling, *Encyclopaedia Sinica* (London 1917) p. 322f. S. auch die Abbildung bei L. de Milloué, *Petit guide du musée Guimet* (Ausgabe Paris 1904) p. 166 — Anderson a. O. p. 37 spricht vom 10. Jahrhundert ebenso E. Papinot, *Dictionnaire d'hist. et de géogr. du Japon* (Tokyo 1906), p. 214

<sup>45</sup> Cicerone 15 (Leipzig 1923), p. 1004f. Dem Bedauern des Verfassers, daß dem Verbindungswege zwischen Hotei und Maitreya noch nicht nachgespürt worden sei, ist durch unsere Darlegungen und die in ihrem Verlauf gegebenen literarischen Hinweise wohl abgeholfen Unsere Abb. 37 verzichtet auf die japanische Bezeichnung zumal diese nach Dr. F. Jagers gültiger Auskunft gegenüber dem von O. Kümmerl, *Ostas. Zeitschr.* I (1912) p. 199 Gesagten wenig Bedeutsames bringt

<sup>46</sup> Ganz ähnliche Porzellane bei W. Bondy, *Kang Hsi* (München 1923) Taf. 176 s. auch Herb. Mueller, *Z. f. Ethnol.* 43 (Berlin 1911) p. 427 Ein Mi-le-fo Altar abgebildet bei Fuhrmann, *China I* (Hagen 1921), Taf. 53 vgl. Abb. L. 2.



Abb. 31 Lamayistische Bronze  
Museum für Völkerkunde, München  
Höhe 12 cm



Abb. 32 Lamayistisches Kultbild  
Nach E. de Schlagintweit, Le Bonboum  
au Tibet Lyon 1881, Taf. 31



Abb. 33 Lamayistisches Kultbild  
Nach einem Peking'sr Aquarell Museum für Völkerkunde München  
H. 17,5 cm





Abb 33 Lamasches Kultbild

Nach einem Pekinger Aquarell Museum für Völkerkunde München  
Höhe 13,5 cm

folgen dem gleichen kanon und zeigen darum auch die glatte Geläufigkeit des oft Geformten. Zögernd und umständlich wird die Arbeit da wo sie Ungewohntes bringt, an der Nackenpartie, an die sich der Ietthals ansetzen soll, geht dieser sofort nach einer unnatürlichen Ausbuchtung in die gerade Linie des Hinterkopfs mit dem straff empor gestrichenen Haar über, das halbkreisförmig abgegrenzt ist wie bei den gekrönten Buddhafiguren in China und Tibet.

Unter den siamesischen Buddhafiguren sind in der Zeit, als der Handel sich mit ausgesprochener Vorliebe auf sie stürzte, nicht selten Dickbauchgestalten aufgetaucht die von den Verkäufern zu Raritäten gestempelt wurden. Meistens ist die Haltung so, daß die Hände in der Mitte den breitgedrückten Bauch nicht zu umspannen vermögen. Sie legen sich entweder flach an ihn oder öffnen sich wie auf unserer Abb. 41 nach vorn.

bauch-Buddha Man glaubt, daß sie zuweilen belebt sind und im Dschungel auf der Suche nach einem sicheren Unterschlupf umherschweifen. Wem es gelingt, solch ein Gespenst zu erschaffen und zu töten, der gelangt in den Besitz der Reichtümer, die in seinem Bauch verborgen sind. Allgemein erzählt man in Arakan, daß früher in unsicheren Zeiten reiche Leute ihre Schätze zu verstecken pflegten, meistens vergruben sie sie, aber man wußte auch eine andere Methode: man verfertigte Buddhabilder, steckte die Kostbarkeiten in ihren Bauch und verschloß ihn geschickt mit demselben Material aus dem die Figur hergestellt war, die fromme Ehrfurcht meinte man, werde vor Entweihung und damit vor Raub schützen<sup>51</sup>. Nachdem aber das Geheimnis verraten war, war es auch mit der religiösen Scheu vorbei und die Schatzesucher öffneten jeden verdächtig dicken Buddha.

Nach allem, was wir über die Gestaltungskraft und Gestaltungsfreude des japanischen Künstlers wissen, nach allem, was aus der Tiefe der religions- und kulturgeschichtlichen Vergangenheit des Inselreiches heraufsteigt, sobald wir die Brücke betreten, die Japan mit Indien, Zentralasien<sup>52</sup> und China verbindet — nach alledem mußte es uns befremden, wenn von dem volkstümlichen Kapitel religiösen Denkens, für das wir hier den Orientierungsfaden in die Hand zu bekommen strebten, auf keiner Zeile eines japanischen Blattes etwas zu lesen wäre. Und in der Tat, nach dem Material können wir ohne langes Federlesen greifen. Nur für seinen richtigen Einbau bedarf es des behutsamen Vorgehens.

Mönchen besitzt eine recht typische Tonfigur des Hotei (Abb. 43). Er gehört zu den lustigen, heute noch in Japan weniger mit Respekt als in gemütlicher Zuneigung verehrten sieben Glücksgöttern, deren Modelle mit Ausnahme des einheimischen, dem Shintismus eigenen Ebisu samt und sonders aus Indien eingeführt sind. Es ist leicht, sich mit ihnen vertraut zu machen, denn sie fehlen kaum in einer Japan-Sammlung: sie sind auf Gürtelknöpfen, Metallzieraten<sup>53</sup>, Töpfen, Bildern etc., in Kinderreimen lullen sie die Kleinen in Schlaf u. dgl. m. Ein schlichtes Papierbild (Abb. 44) vereinigt sie in malerischer Gruppe:

- 1 Fukurokujō als alten Weisen mit der maßlos hohen Stirn und dem gleich ihm als Gott der Langlebigkeit aufgefaßten
- 2 Jurojin mit dem Scepter
- 3 Ebisu, den Gott der taglichen Nahrung, mit dem Glücksfisch an der Angelrute
- 4 Bishamon, Gott des kriegsruhms, mit dem Speere
- 5 Benten, die Göttin der Liebe, mit der Gitarre
- 6 Hotei, den Gott der Zufriedenheit, mit dem Sack, er tanzt seinen Genossen etwas vor
- 7 Daikoku, den Gott des Reichtums, mit dem Hammer, er sitzt auf zwei Reisbällen und hat hinter sich den Sack

Im einzelnen variieren die Darstellungen, manche Attribute springen auch von einem auf den andern über, der Grundplan jedoch ist stets derselbe. Der Zusammenschluß zur Siebenzahl ist schwerlich älter als 200–300 Jahre, aber die Einzeltypen haben schon

<sup>51</sup> Das Verstecken von Schätzen in Gotterbildern erwähnt als altbrahmanische Sitte J. W. M. Crindle *Ancient India* (London 1901) p. 173 Anm.

<sup>52</sup> Auf Turkestan kann ich hier mit Rücksicht auf den Raum nicht näher eingehen. Der Welten- schutzel des Nordens (s. p. 133 unten) ist der Stammvater des Königs von Khotan und der älteste Prachttempel der Hauptstadt ein s. eben Stockwerke hoher Holzbau ist ihm geweiht. Dem Mungos Attribut bei ihm ist Sir Aurel Stein nur einmal auf einem Seidenbild begegnet — all diese Einzelheiten führen in das 7.–8. Jahrhundert zurück. *Ancient Khotan I* (Oxford 1907) p. 156ff. 176. 202. *Serindia* p. 875. 933. Vgl. ferner Smith a. a. O. p. 258 (Anm. 1 les. 122 statt 128). Foucher *Gandhara II* p. 123f. — Steins *Thousand Buddhas* sind mir leider nicht zugänglich.

<sup>53</sup> Vgl. z. B. A. Brockhaus *Netsuke* (Leipzig 1903) p. 320ff. K. Rathgen *Staat und Kultur der Japaner* (Leipzig 1907) Abb. 74 u. 79.



Abb. 35 Lamaisel e Bronze  
Museum für Völkerkunde München  
Höhe 15,5 cm



Abb. 36 Clines el es Aquarell des Museums  
für Völkerkunde München  
Höhe 10 cm

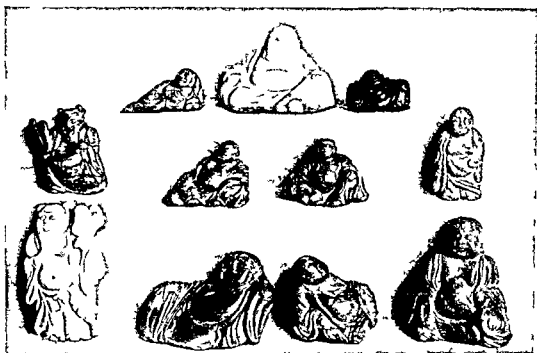


Abb. 39 Clinesische Schnitzereien aus Halbedelsteinen und Muschelschale  
Museum für Völkerkunde München  
Höhe je 4–12 cm

bauch-Buddha Man glaubt, daß sie zuweilen belebt sind und im Dschungel auf der Suche nach einem sicheren Unterschlupf umherschweifen. Wem es gelingt, solch ein Gespenst zu erhaschen und zu töten, der gelangt in den Besitz der Reichtümer, die in seinem Bauch verborgen sind. Allgemein erzählt man in Arakan, daß früher in unsicheren Zeiten reiche Leute ihre Schätze zu verstecken pflegten, meistens vergruben sie sie, aber man wußte auch eine andere Methode: man verfertigte Buddhabilder, steckte die Kostbarkeiten in ihren Bauch und verschloß ihn geschickt mit demselben Material aus dem die Figur hergestellt war, die fromme Ehrfurcht meinte man, werde vor Entweihung und damit vor Raub schützen<sup>61</sup>. Nachdem aber das Geheimnis verraten war, war es auch mit der religiösen Scheu vorbei und die Schatzesucher öffneten jeden verdächtig dicken Buddha.

Nach allem, was wir über die Gestaltungskraft und Gestaltungsfreude des japanischen Künstlers wissen, nach allem, was aus der Tiefe der religions- und kulturgeschichtlichen Vergangenheit des Inselreiches heraufsteigt, sobald wir die Brücke betreten, die Japan mit Indien, Zentralasien<sup>62</sup> und China verbindet — nach alledem mußte es uns befremden, wenn von dem volkstümlichen Kapitel religiösen Denkens, für das wir hier den Orientierungsfaden in die Hand zu bekommen strebten, auf keiner Zeile eines japanischen Blattes etwas zu lesen wäre. Und in der Tat, nach dem Material können wir ohne langes Federlesen greifen. Nur für seinen richtigen Einbau bedarf es des behutsamen Vorgehens.

München besitzt eine recht typische Tonfigur des Hotei (Abb. 43). Er gehört zu den lustigen, heute noch in Japan weniger mit Respekt als in gemüthlicher Zuneigung verehrten sieben Glücksgöttern, deren Modelle mit Ausnahme des einheimischen, dem Shintoisismus eigenen Ebisu samt und sonders aus Indien eingeführt sind. Es ist leicht, sich mit ihnen vertraut zu machen, denn sie fehlen kaum in einer Japan-Sammlung: sie sind auf Gürtelknöpfen, Metallzieraten<sup>63</sup>, Töpfen, Bildern etc., in Kinderreimen lullen sie die Kleinen in Schlaf u. dgl. m. Ein schlichtes Papierbild (Abb. 44) vereinigt sie in malerischer Gruppe:

1. Fukurokuju als alten Weisen mit der maßlos hohen Stirn und dem gleich ihm als Gott der Langlebigkeit aufgefaßten
2. Juroju mit dem Scepter
3. Ebisu, den Gott der täglichen Nahrung mit dem Glücksfisch an der Angelrute
4. Bishamon, Gott des Krieger Ruhms, mit dem Speere
5. Benten, die Göttin der Liebe, mit der Gitarre
6. Hotei, den Gott der Zufriedenheit, mit dem Sack, er tanzt seinen Genossen etwas vor
7. Daikoku, den Gott des Reichtums, mit dem Hammer, er sitzt auf zwei Reisballen und hat hinter sich den Sack.

Im einzelnen variieren die Darstellungen, manche Attribute springen auch von einem auf den andern über, der Grundplan jedoch ist stets derselbe. Der Zusammenschluß zur Siebenzahl ist schwerlich älter als 200–300 Jahre, aber die Einzeltypen haben schon

<sup>61</sup> Das Verstecken von Schätzen in Gotterbildern erwähnt als althindianische Sitte J. W. M. Crindle, *Ancient India* (London 1901) p. 173 Anm.

<sup>62</sup> Auf Turkestan kann ich hier mit Rücksicht auf den Raum nicht näher eingehen. Der Weltenretter des Nordens (s. p. 135 unten) ist der Stammvater des Königs von Khotan und der älteste Prachttempel der Hauptstadt ein sieben Stockwerke hoher Holzbau ist ihm geweiht. Dem Mungos Attribut bei ihm ist Sir Aurel Stein nur einmal auf einem Seidenbild begegnet — all diese Einzelheiten führen in das 7–8. Jahrhundert zurück. *Ancient Khotan I* (Oxford 1907) p. 156ff. 176–202. *Serindia* p. 875–953. Vgl. ferner Smith a. a. O. p. 238 (Anm. 1 hes. 122 statt 128). Foucher *Gandhara II* p. 123f. — Steins Thousand Buddhas sind mir leider nicht zugänglich.

<sup>63</sup> Vgl. z. B. A. Brockhaus, *Netsuke* (Leipzig 1905) p. 320ff. K. Rathgen, *Staat und Kultur der Japaner* (Leipzig 1907) Abb. 74 u. 79.



Abb 35 Tannistische Bronze  
Museum für Völkerkunde, München  
Höhe 13 1/2 cm



Abb 36 Chinesisches Aquarell des Museums  
für Völkerkunde München  
Höhe 10 cm

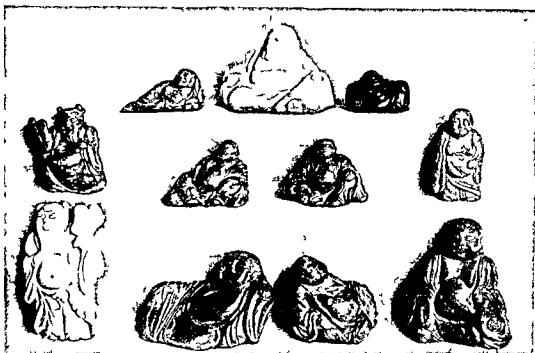


Abb 39 Chinesische Schnitzereien aus Halbedelsteinen und Muschelschale  
Museum für Völkerkunde München  
Höhe je 4—12 cm

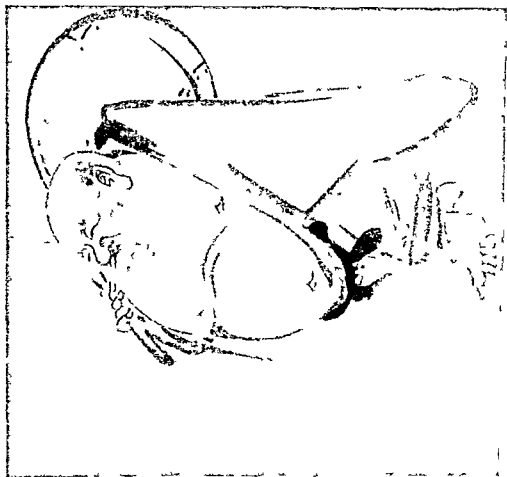


Abb. 37. Chinesische Persönlichkeit nach Kokk, No. 111. Faf.  
(s. auch O. Münste) der Chinesische Kunstgeschichte (Hilfsmittel) p. 211)



Abb. 40. Korinthische Bronze  
Im Besitz des Herrn Dr. Karl Berg, München. Hölle 38 cm



Abb 41 Siamesische Holzplastik  
Museum für Volkerkunde, München Höhe 26 cm



Abb 38 Chinesische Holzplastik  
Museum für Volkerkunde München Höhe 29 cm



Abb 13 Der Glücksgott Hotei  
Japanische Keramik, Museum für Volkerkunde, München  
Höhe ohne Sockel 24 cm



Abb 42 Siamesische Bronze  
Museum in Bangkok  
Nach L. Fournereau, Le Siam  
ancien I (Paris 1893) Taf 36 Höhe 22 cm



Abb 44 Die sieben Glücksgötter



früher in Japan Bürgerrecht erworben<sup>54</sup> Nur ein paar von ihnen müssen wir etwas unter die Lupe nehmen

Hotei, wohl der Populärste, gilt im japanischen Buddhismus<sup>55</sup> als Inkarnation des kommenden Buddha, des Maitreya Bodhisattva, oder, wie der Japaner das Sanskritwort sich mundgerecht macht Miroku Bosatsu Damit aber ist zugleich sein Verhältnis zu der unter dem Namen Mi-le-fo in China verehrten Gestalt geklärt. Nun wundern wir uns nicht mehr, daß auch andere literarische Traditionen nach China deuten Hotei ist auch sprachlich nur die Herabnalmme des chinesischen Priesters Putai, und es werden insbesondere drei Eigenschaften an ihm hervorgehoben sein Wanst, sein großer ihm den Namen verleihender Baumwoll-Sack (als dessen Zweck mitunter auch die Verwahrung von Kostbarkeiten angegeben wird) und seine kinderliche, daß man ihn aber zu göttlichem Range erhoben habe, verdanke er seinem lustigen „Geschwu“, seiner eben erwähnten Vorliebe für die Kinder und — seiner Ähnlichkeit mit Daikoku

Eben diese Personalunion aber gibt uns am meisten zu denken Denn sobald diese beiden neben einander rücken, fällt uns von der Summe der Charakteristika, die wir an den indischen Silen Typen aufzeigten, so gut wie nichts

Was enthüllt uns nun an Daikoku so bedeutsame Merkmale? Zu allererst der Name, der ist „groß“, koku „schwarz“, der Name ist also eine — übrigens auch längst als solche erkannte — getreue Übersetzung von sanskrit Mahakala. Die Schriftsteller, die sich mit japanischer Mythologie befaßt haben, fügen der Erwähnung dieser Tatsache gewöhnlich die Bemerkung an, daß außer der Namensentsprechung zwischen dem düsteren Mahakala Indiens und dem lustig komischen japanischen Daikoku keinerlei Gemeinschaft herrsche Gemacht! Wir erinnern uns, daß der Mahakala auch in freundlicher Form vor dem anbetenden Inder aufsteigen konnte — eben als Jambhala Kubera. Und wenn wir dann japanische Quellen<sup>56</sup> wörtlich davon reden hören, daß Daikoku ein indischer Gott ist, den man im Heimatlande sitzend und einen Goldsack haltend darstellte, daß die japanischen Krieger ihn um Waffenerfolg anflehen, die Mönche um Almosen und das Volk um Glück, wenn wir weiter lesen, daß ihn gewöhnlich eine weiße Ratte begleitet — der japanische Autor fragt befremdet, wie neben dem Reisballen gerade die Ratte als Lieblingstier auftauchen könne und konstruiert eine gezwungene Erklärung aus den Tiernamen des Kalenders — nun, so wiederholen sich für uns alle jene Phasen, die wir im Entwicklungsgange des indischen Gottes vorhin so klar unterscheiden konnten Der Mungos, den man aus eigener Anschauung nicht kannte, ist mißverständlich ersetzt worden durch die Ratte, durch das Tier, für dessen Vertilgung man ihn in seiner Heimat eigens im Hause hielt!

Die anderen Seiten des indischen Kubera übernimmt Bishamon (die Benennung ist die japanische Wiedergabe eines indischen Patronymikons des Kubera). Ihm begegnen wir sowohl unter diesen Glücksgöttern als auch bei den vier Himmelskönigen, die den indischen Weltenhütern entsprechen und je eine Himmelsrichtung zu beschützen haben Bishamon vertritt, wie das indische Original, den Norden, in den Händen hält er den Speer und einen kleinen Stupa (Gedächtnisbau). Aber in der chinesisch-tibetischen

<sup>54</sup> Beste Information in dem berühmten (oben Anm. 6 genannten) Buche von Will Anderson p. 27—45 im ersten Kapitel von C. Netto und G. Wagners *Japanischer Humor* (Leipzig 1901) und bei Teitaro Suzuki: *The seven gods of bliss Open Court* 21 (Chicago 1907), p. 397—406 P. Carus ebenda 23 (1909) p. 49—56. — Papinot a. a. O., p. 660 „Longine de ce groupe partie japonaise partie chinoise partie indienne est fort obscure.“

<sup>55</sup> Daß in einer älteren Gruppe vom Jahre 1701 Hotei durch das japanische Äquivalent der Härü ersetzt ist (Anderson a. a. O. p. 30) verdient Beachtung.

<sup>56</sup> W. Anderson a. a. O., p. 34f. Die dreiköpfige Darstellung ist vielleicht durch Bilder wie unsere japanische Abb. 21 angeregt worden

Gruppe der vier großen Götterkönige<sup>57</sup> führt der Beherrscher des Nordens (Abb 46) statt des Tempelchens öfters noch den Mungos, der eine Glückssperle speien will. Wie wenig man sich auch hier mit diesem Tier zu helfen wußte, zeigt die Bemerkung in Edkins' Buche S 240, das über den chinesischen Buddhismus das reichste Material sammelt, „die Hand umfasse eine Schlange oder ein dem Menschen feindliches Tier, das von der Macht des Gottes unterworfen sei.“ In China<sup>58</sup> sind diese Weltenhüter in den Ecken der Tempelvorhalle aufgestellt, und in der Mitte sitzt als fünfter der dickbauchige Pu tai ho-shang, d. h. „der Priester mit dem Baumwollsack“, dessen enger Verwandtschaft mit dem buddhistischen Messias und dem japanischen Hotei wir eben nachgegangen sind.

Damit ist unser Kreis geschlossen, und es wäre höchstens noch der lexikalischen Kurosität zu gedenken, daß französische Wörterbücher 'Poussa' als geläufiges Wort für Dickwanst im allgemeinen aufführen und im speziellen als Bezeichnung jener in Holland und Deutschland 'Pagode' benannten Porzellanfigur mit wackelndem Kopf,<sup>59</sup> die in großen Massen als Chinoserie in Frankreich und Holland importiert und weidlich nachgeahmt wurde. Nicht jeder Kitsch braucht in Europa erdacht zu sein, die Chinesen verstiegen sich zu noch Häßlicherem: sie ersannen einen Mechanismus, in die Augen Bewegung zu bringen, indem sie eine weiße Maus in eine Schachtel setzten und diese im Kopfe verbargen.<sup>60</sup>

So endet unsere kulturgeschichtliche Wanderung in der Sackgasse platter Trivialität, die religiöse Kunst vergangener Jahrhunderte ist es, die uns hierfür entschädigt.

<sup>57</sup> Ihr Kult soll in China durch den Ceylon Buddhisten Amogha der den Namen Pu Kung annahm zugleich mit den Tantra Lehren im 8 Jahrhundert eingeführt worden sein. W. F. Meyers The Chinese readers Manual (Shanghai 1874) p 172 310. Diese Überlieferung klingt sehr glaubwürdig, doch wird der Monch in Nordindien heimisch gewesen sein und Ceylon nur als Reisender besucht haben vgl. Eitel a. a. O., p 9f.

<sup>58</sup> Vgl. namentlich E. Boerschmann Die Baukunst u. rel. Kunst der Chinesen I (Berlin 1911) p 48ff. über die eben erwähnte „Schlange“ p 51.

<sup>59</sup> Auch S. W. Bushell, Chinese art I (London 1904) p 99 erwähnt die Erhebung des Pou sa zum französischen „dieu de la porcelaine“. Ein „Écrtoire Poussah porcelaine tendre de Chantilly“ ist bei H. Cordier, La Chine en France au XVIII<sup>e</sup> siècle (Paris 1910) p 16 abgebildet. Wie ich nachträglich sehe, schließt Foucher Rev. de l'histoire des religions 30 (Paris 1894) p 370 seine Anzeige von Grunwedels Buddh. Kunst mit der treffenden Bemerkung, daß „die unverständenen Abkömmlinge der griechischen Kunst schließlich Wandschränken Nippes werden.“ Daß ein Buch von Ch. Baudelaire Vom Wesen des Lachens (München 1922) als Titelbild unseren chinesischen Dickbauch wählt, sei nur er wähnt um die Zablebigkeit des Typs darzutun, auch in Japan ist er trotz der oben geschilderten Ablenkung nicht ganz in Vergessenheit geraten, wie aus dem hier als Schlußvignette verwerteten Holz Netsuke ersehen werden mag.

<sup>60</sup> H. A. Giles Glossary of reference Third ed. (Shanghai 1900) p 223 f.



Abb 46  
Japanisches Holz Netsuke  
Museum f. Volkerkunde München  
Natürl. Größe



Abb. 42a—d Der göttliche Weltenschützer des Nordens  
 Chinesische Kultfiguren aus dem British Museum in London (a) und aus den Museen  
 für Völkerkunde in München (b), Leipzig (c) und Wien (d)  
 a—c Holz, d Elfenbein

Gruppe der vier großen Götterkönige<sup>57</sup> führt der Beherrscher des Nordens (Abb 46) statt des Tempelchens öfters noch den Mungos, der eine Glückssperle speien will. Wie wenig man sich auch hier mit diesem Tier zu helfen wußte, zeigt die Bemerkung in Edkins' Buche S 240, das über den chinesischen Buddhismus das reichste Material sammelt, „die Hand umfasse eine Schlange oder ein dem Menschen feindliches Tier, das von der Macht des Gottes unterworfen sei.“ In China<sup>58</sup> sind diese Weltenhüter in den Ecken der Tempelvorhalle aufgestellt, und in der Mitte sitzt als fünfter der dickbauchige Pu tai ho-shang, d. h. „der Priester mit dem Baumwollsack“, dessen enger Verwandtschaft mit dem buddhistischen Messias und dem japanischen Hotei wir eben nachgegangen sind.

Damit ist unser Kreis geschlossen, und es wäre höchstens noch der lexikalischen Kuriosität zu gedenken, daß französische Wörterbücher 'Poussa' als geläufiges Wort für Dickwanst im allgemeinen aufführen und im speziellen als Bezeichnung jener in Holland und Deutschland 'Pagode' benannten Porzellanfigur mit wackelndem Kopf,<sup>59</sup> die in großen Massen als Chinowerie in Frankreich und Holland importiert und weidlich nachgeahmt wurde. Nicht jeder Kitsch braucht in Europa erdacht zu sein, die Chinesen verstiegen sich zu noch Häßlicherem: sie ersannen einen Mechanismus, in die Augen Bewegung zu bringen, indem sie eine weiße Maus in eine Schachtel setzten und diese im Kopfe verbargen.<sup>60</sup>

So endet unsere kulturgeschichtliche Wanderung in der Sackgasse platter Trivialität, die religiöse Kunst vergangener Jahrhunderte ist es, die uns hierfür entschädigt.

<sup>57</sup> Ihr Kult soll in China durch den Ceylon-Buddhisten Amogha der den Namen Pu Kung annahm zugleich mit den Tantra Lehren im 8 Jahrhundert eingeführt worden sein. W. F. Meyers *The Chinese reader's Manual* (Shanghai 1874) p 172 310. Diese Überlieferung klingt sehr glaubwürdig, doch wird der Monch in Nordindien heimisch gewesen sein und Ceylon nur als Reisender besucht haben vgl. Eitel a. a. O., p 9f.

<sup>58</sup> Vgl. namentlich E. Boerschmann, *Die Baukunst u. rel. Kunst der Chinesen I* (Berlin 1911) p 48ff. über die eben erwähnte „Schlange“ p 51.

<sup>59</sup> Auch S. W. Bushell, *Chinese art I* (London 1901) p 99 erwähnt die Erhebung des Pou sa zum französischen „dieu de la porcelaine“. Ein „Leritoure Poussin porcelaine tendre de Chantilly“ ist bei H. Cordier, *La Chine en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris 1910), p 16 abgebildet. Wie ich nachträglich sehe, schließt Foucher *Rev. de l'histoire des religions* 30 (Paris 1894) p. 370 seine Anzeige von Grünwedels Buddh. Kunst mit der treffenden Bemerkung, daß „die unverständenen Abkömmlinge der griechischen Kunst schließlich Wandschrankchen Nippes werden.“ Daß ein Buch von Ch. Baudelaire vom Wesen des Lachens (München 1922) als Titelbild unseren chinesischen Dickbauch wählt, sei nur erwähnt um die Zuhörbarkeit des Typs darzutun: auch in Japan ist er trotz der oben geschilderten Ablenkung nicht ganz in Vergessenheit geraten, wie aus dem hier als Schlußvignette verwerteten Holz-

<sup>60</sup> H. A. Giles *Glossary of reference* Third ed. (Shanghai 1900) p 223 f.



Abb 46  
Japanisches Holz Netsuke  
Museum f. Völkerkunde München  
Naturl. Größe



Abb. 43a—d Der göttliche Weltenschützer des Nordens  
 Chinesische Kultfiguren aus dem British Museum in London a) und aus den Museen  
 für Völkerkunde in München (b) Leipzig (c) und Wien (d)  
 a—c Holz d Elfenbein

# DIE WANDMALEREIEN ZU KELANIYA

Mit 9 Abbildungen auf Tafel 76—80<sup>1</sup>

Von STELLA KRAMRSCH

Ceylon, das vom Islam unberührt blieb, hat früh-indische Gestaltungsweise bis ins 10. Jahrhundert sich fast rein erhalten, so daß die Wandmalereien seiner Viharas dem Stoff und der Form nach unmittelbare Nachkommen jenes indisch frühbuddhistischen Kunstschaffens sind, dessen Malereien längst zerstört, dessen Plastik aber im Stupa von Bhārhut zu heisterster, lehrreichster Form gereift ist. Das Volkstümliche seiner Erzählungsweise sinkt in Indien selbst von Jahrhundert zu Jahrhundert immer tiefer in die metaphysische Sinnlichkeit priesterlicher Spekulation und gibt Bildern und Gestalten die wohlbekannten Namen, deren nunmehr dogmatische Begrenztheit der Formwucht von Nöten ist, um sie anbetungsfähig zu machen. Während die schöpferische Kraft des Mutterlandes aus dem volkhafte Selbstverständlichen zum Luxus des Spekultativen emporwuchert und dort schließlich vom tödlichen Spinnwebennetz brahmanischer Dogmatik, aus Mantrams und Proportionsverhältnissen gewoben, erstickt wird, bleibt sie in der buddhistischen Kolonie nahe der Erde und braucht keine an deren Stützen, als die ihr das Mutterland von Anfang geboten, und die das Gehen in gewohnten Bahnen eines ländlichen Lebens in nichts hindern.

Jatakas bleiben der stets aktuelle Stoff und die Szenen dieser Volksbibel spielen in zeitgenössischen ceylonesischen Siedlungen und ihre Heiligen und Helden tragen ceylonesische Nationaltracht, aber auch — gerade in Kelaniya, das im Tiefland und Colombo so nahe liegt — englische Uniform. Die Jatakas staffeln sich in breite Streifen, in kontinuierlicher Erzählung, die Wände der Viharahalle entlang. Ornamentale Bandstreifen, glatte Farbstreifen, die die Inschriften tragen, halten sie voneinander getrennt. Die Auswahl der Jatakas ist wie von altersher der Wahl von Künstlern und Bestellern überlassen. In Kelaniya finden sich das Sama Jataka (Abb 1), das erzählt, wie der Bodhisattva, als Sohn erblindeter Asketeneltern auf wunderbare Weise geboren, für sie im Walde Nahrung sammelt, von einem König am Ufer des Migasammata bemerkt wird, und von diesem, um sich zu vergewissern, ob ihm ein Gott oder Naga gegenüberstände, erschossen wird. Die Göttin Bahusodari, des großen Wesens Mutter in seiner sie beutenden Existenz, beschließt, ihn zum Leben zurückzubringen und steht ungeschen am Himmel über den Wassern, während die blinden Eltern vom König selbst herbeigeführt werden. Die Göttin und die Mutter bringen Sama wieder ins Leben zurück — denn selbst die Götter heilen den, der seine Eltern ehrt —. Im Mahakauha Jataka (Abb 2) verwandelt Indra's Gott Natak in einen großen, schwarzen Hund, um die sündhafte Menschheit zu erschrecken, der Hund droht, alle Übeltäter zu vertilgen, doch Indra erhebt sich mit ihm in die Luft und verkündet Dharma. Das Vessantara Jataka berichtet von des Bodhisattvas unendlicher Freigebigkeit, er schenkt den Wunder-elefanten und selbst seine Kinder fort, doch alles endet gut, und der Prinz kehrt aus der Waldensamkeit in seine Heimatstadt zurück (Abb 3), im Canda kinnara Jataka wird die eheliche Treue der schönen Kinnari mit dem Vogelkörper gepriesen, der es gelang, den toten kinnara zum Leben zu bringen<sup>2</sup> (Abb 4). Wunderglaube, buddhistische Selbstverleugung und bürgerliche Tugenden mischen sich in kindhafter Legende unter den schweren Kronen immergrüner Baumgewächse. Aus dem Leben Buddhas selbst ist die Versuchung und Erkenntniszene beliebtester Augenblick. Als breiter Streifen fügt er sich den Jatakas ein (Abb 5), die Erdbeschwörung wird in der dem Boden entsteigenden Gestalt Mithatas verkörpert. In der obersten Reihe thronen die verschiedenen Buddhas, an den Seitenwänden sind in großen Panelen die Gestalten

<sup>1</sup> Sämtliche Photographien der Wand und Deckenmalereien zu KELANIYA von Stella Kramrsch.

<sup>2</sup> Cowell and Rowse Jatakam 540 169 96 547 485.

von Herrschern (Abb 4) oder auch von Mönchen eingerahmt. Die Türöffnungen der breiten Hauptwand sind von plastischen Makara toranas bekrönt, von denen das eine im Tympanonfeld auf unendlich gemustertem Grund die Buddhagestalt umrahmt (Abb 5). Zu Seiten der Türen sind Nagas mit Blumenspenden (Abb 6 u 7) gemalt, und ungeheure plastische, reich bekleidete, mit feinsten Mustern buntbemalte Diarapalas halten Wache. Geschichte und Mythos sind ebenso nebeneinandergestellt wie Plastik und Malerei, und ihr Verwoben sein wird vom Rhythmus ihrer Einordnung in die Farbigkeit der Wände bestätigt.

In das wuchernde Obereinander und Aufschweben der Bildgestalten bringen die horizontalen Ornamentbänder Ordnung und Ruhe. Die unterste Reihe (Abb 2) läßt über der von Indien wohl bekannten Lotusrosettenleiste, Blumentöpfe mit Lotusblüten und Palmblättern, als glückbringende Formen sich scharf im Wechsel von sich öffnender und schließender heller Rundform, vom dunklen Grund abheben. Ein besonders ceylonesisches Motiv ist die fortlaufende Ranke mit Blüte, die sich zur Frauengestalt verdichtet, *nari lata vela* genannt. Diese Märchenblüte soll am Himalaya wachsen, wo sie die Gelübde der Einsiedler auf die Probe stellt.<sup>1</sup> Andere Zierleisten bestehen aus vierblättrigen, gereihten Lotusblüten, Festons (*malaya*) und einzelnen, aneinandergereihten Lotusblütenblättern (*pala-peti*), die sich besonders für Schräglflächen an Gesimsen eignen. Neben diesen Bordüren, von denen die beiden letzteren aus westlicher Antike bekannt sind, tritt auch ein Blattgeranke (*hya peta*, Abb 5) als Felderfüllung auf, dessen Akanthosähnlichkeit auf indischem Boden seit dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert legitim ist (vgl. Amaravati). Doch völlig bodenständig ist das unendliche Flächenfüllmuster, dessen sanft zerzauste Blüten- und Blattandeutung (*picca mala*) kreisende Sterne in zartesten Strichen über dunklen Grund verstreut (Abb 5).

Die Decke, durch Holzbalken in Felder geteilt, trägt die künstlerisch bedeutsamsten Bilder. Rechteckbilder, von Festons umrahmt, schließen Lebensbäume ein, reich verzweigt, mit Vögeln drauf und Reh und Mensch darunter, ganz nahe verwandt den bedruckten Tüchern (Palamporen), die hauptsächlich in Masulipatam in Südindien hergestellt wurden. Die beiden anderen Rechteckfelder hingegen enthalten in von gemalten Balken — die in einem Fall Säulen andeuten — begrenzten Teilfeldern die Gestalten der Herrscher der acht Weltrichtungen (Abb 8), die je von rechts gelesen und in waprechten Streifen ums Mittelbild gereiht, Agni, der Herrscher des Südostens, Yamya, der des Südens, Nairitya, der des Südwestens, Indra (Osten), Varunya (Westen), Esana (Nordosten), Saumya (Norden) und Vayavya (Nordwesten), sind, wobei die Südrichtungen das obere Bilddrittel ausmachen. Das andere Rechteckfeld (Abb 9) reiht die Zeichen des Tierkreises (vom mittleren in der untersten Reihe nach rechts zu lesen), Mesa, Vrsa, Mithuna, karkata, Simha, Konyā, Iula, Vrschika, Dhenu, Makara, kumbha und Mina — um die auf Sternengrund gegenständigen Gestalten von Sonne und Mond.

Die Technik der Malereien ist als eine Art Tempera zu bezeichnen. Die Mauern werden mit einer Schicht Kaolin bedeckt, die dann mit Magnesit überzogen wird. Darauf werden die Umriss mit dünnem Pinsel schwarz gezeichnet, das Innere der Figuren wird weiß belassen, während der Grund rosa getuscht wird. Die Umriss werden schließlich gelb gefüllt, der Grund hingegen erhält abwechselnde Lagen von rosa und rot, bis schließlich ein tiefleuchtendes, klares Rot als Grundfarbe stehen bleibt. Außer Zinnoberrot und Gummiguttgelb sind Magnesitweiß und Lampenrußschwarz die Farben, auf denen die satte und doch klare Wirkung der Malereien beruht. Indigo blau spielt eine untergeordnete Rolle, ebenso Grün und die helleren, mit Weiß gemischten Töne der angeführten Farben.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A. K. Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art* p. 92.

<sup>2</sup> A. K. Coomaraswamy, *Mediaeval Sinhalese Art* p. 164 etc.



Abb 1 Kelaniya Szenen aus verschiedenen Jatakas

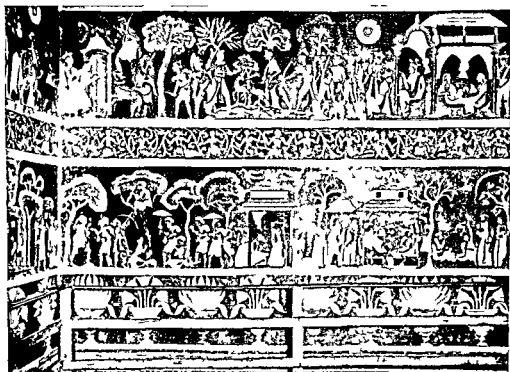


Abb 2 Kelaniya Szenen aus verschiedenen Jatakas



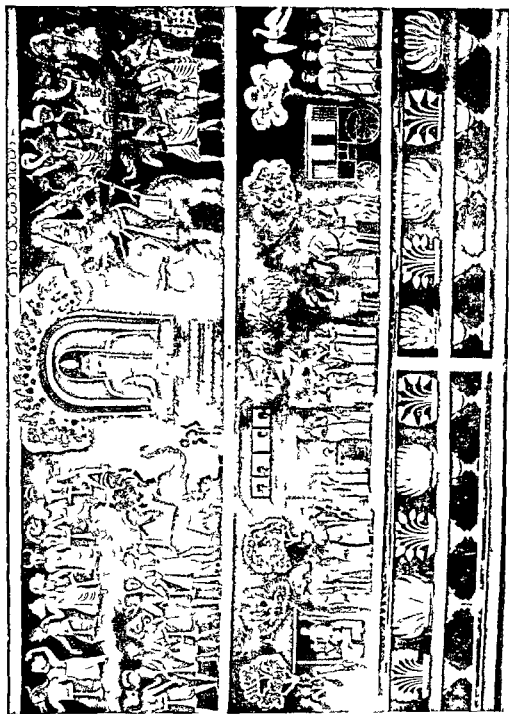
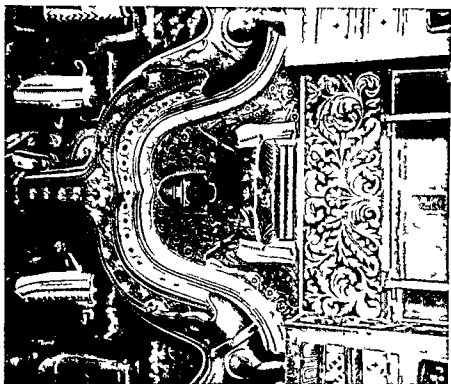


Abb. 3 Kel'miya Versuchungsszene und Vessantara-Jataka



Alt 4. Keltin Herrscherstellung



Alt 5. Keltin's Monument



Abb 6 Naga u l Dyrpapala

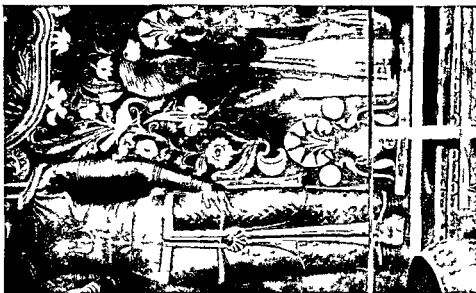


Abb 7 Naga u l Dyrpapala

# Den Kaufern des vorliegenden Jahrbuches

empfiehlt der unterzeichnete Verlag

dringend sich in jeter der Buchhandlung die dieses Werk gelieferte hat; die Bestellung s f d r we ter erscheinenden Bände eingehen zu lassen. Gerade in der Vollständigkeit aller Jahrgänge liegt die Noth zu ungeschützten Nutzen-  
 tung des Unternehmens ; d nur zu leicht sind die Bände dieser Vergriffen

Im übrigen bitten wir die Instruktion des Buches  
 Verlags auf d m Schutzrecht des Buches  
 zu beachten

KLINKHARDT & BIRMAN / VERLAG / LEIPZIG

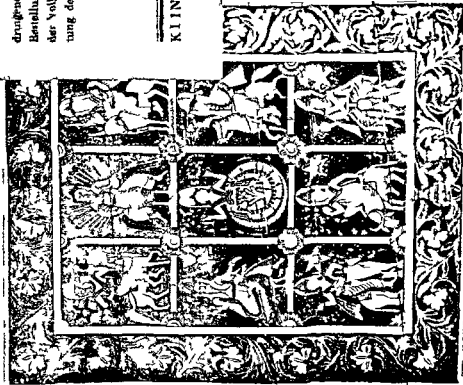


Abb 8 Deckel 11 Die Herrscher der Welt



Abb 9 Deckel 11 Die Zeele des Terkro ses

Ajanta und sein Einfluß in Sīgiriya leben auf keine Weise in diesen zeitlich späten, der gesamten Auffassung nach aber mit indischer Frühkunst verbundenen Malereien Raumformeln und Flachigkeit halten an fröhlicher Überlieferung fest, doch die eckhafte Kurvung der Linien in ihrer reinlich bedachten, doch auch kleinlichen Ruhe, hat ceylonesischen Eigenklang. Sie setzt Witz und knappe Prägnanz an Stelle des schwer wogenden Flusses indischer Rundung. In und um ajantesk offene, gottesk verdünnte Häuser reihen sich die aufrecht zarten Bildgestalten in schau-eckig kurzen Rhythmen. Ihr Gehen und Sichneigen hat den bedachtsamen Anstand höfischer Verfeinerung, ihre weitgeöffneten, doch blicklos sanften Augen geben nichts Persönliches preis. Ihre anhegenden Gewänder haben den leichten Reiz geblumter Schmiegbarkeit und straffen Anpassens. Selbst Maras dämonisches Gefolge hat grazile Sanftmut und Schmuckhaftigkeit und wandelt die Versuchungsszene in einen Anstandsbesuch. Zeitgenössische Fahrzeuge des 19. Jahrhunderts mit ihren Pferden sind mit solcher Reserve dargestellt, daß sie historisch distanziert erscheinen, so wenig tatsächlich und zeitgenössisch wie die großen Hamsa Schwäne, deren Flug zwischen breit hingeschmierten Baumkronen ein für allemal in schwebende Ruhe übergegangen ist. Wie überhaupt das Kunstschaffen Ceylons auch heute noch, wo es, wie in Kandy, von westlichen Methoden unbefleusst, doch von westlicher Zivilisation beeindruckt, neue Gestalten in seinen Formbereich einbezieht, so daß z. B. Automobile zwischen Elefanten mit geradezu protohistorischer Peinlichkeit in Messingplatten getrieben werden. So stark und traditionell ist das Formbewußtsein. Gerade deshalb hat sich ceylonesische Malerei bis heute jene Streifenkomposition bewahrt, deren früheste und klarste Beispiele Ägypten angehören. Auch die Vertikalbetonung in der Reihung der Figuren hat mediterrane Sprödigkeit bewahrt. Im Verein mit indischer Schmuckfreude, die in Kelaniya nicht anders als in Bharhut Lotusrosetten in den „Text“ der Jatakas streut, wo immer sich eine sonst leer bleibende Fläche ergäbe (Abb. 1 u. 2), gewinnen die Wände jene reiche, doch sauber dünne Blumigkeit, die am besten um die Nagagestalten gedeiht (Abb. 6 u. 7). Blätter und Blüten von unwahrscheinlich weicher Lappigkeit ranken sich breit, in zünfelnder Trägheit, weder von Vögeln noch Früchten auf irgendeine Weise beschwert, unversehens beginnend, unversehens aufhörend, zum Rahmen der Nagagestalt, deren hohe Schlangenhaube rätselhaft stille Bekrönung rundglatten Kopfes, blicklos weitschauender, schwimmender Augen ist.

Das stille Ineinanderblühen von Blume und Mensch macht das feierliche Auftreten großgereihter Herrschergestalten zu gewichtloser Zeremonie, die sich ebensogut auf Sternengrund als kosmische Anspielung wiederholen kann. Überblühte, übersternte Gründe breiten sich auch um die Götter mit ihren Vahanas aus. Tier und Menschen gesicht sind da leicht vertauscht. Urkraft klingt müde in zivilisierte Haltung aus, Totem glaube ist zur Dekoration geworden und Mythos zum Muster.

Die späten Malereien von Ceylon haben die zauberhafte Anmut einer Vergänglichkeit, deren Anhalt ans Leben in der Erinnerung besteht, einst und für lange Zeit. Urkraft eines Volkes in reine Linien gefaßt zu haben. Lecht schwebendes Finale, das ausklingt ohne Müdigkeit, vielsagendes Ornament, von Jahrtausenden geformt und von nichts beschwert, es sei denn von der eigenen spröde lassigen Leichtigkeit, die zu Boden zu sinken droht müde, schlaff und schon saftlos erhärtend wie ein welkes Blatt.

# DAS PROBLEM DER BAUKUNST ASOKAS

Von D R BHANDARKAR

Einige Worte zur Kunst Asokas, wozu wir nur diejenigen Denkmäler rechnen, die in seinem Auftrag errichtet wurden. Dazu gehören die Säulen und Felswände, die seine Dhammaedikte tragen, sowie die Felsgrotten, die den Ajvikas gewidmet waren. Wir wollen sie vom technischen und künstlerischen Standpunkt aus betrachten.

Es ist ganz und gar nicht unwahrscheinlich — worauf zuerst Sénart hinwies — daß die Erlasse des Achämenidenherrschers Darius dem Mauryakönig den Gedanken eingaben, religiöse Edikte in Felsen und Säulen zu meißeln. Weiterhin scheint Smith annimmt „— die des Darius letzte feierliche Ermahnung seiner Landsleute in betreffs ihrer zukünftigen Haltung in Politik, Sitten und Religion im Auge hat.“ Asoka griff die Anregung auf und fuhrte sie weiter, indem er auch Säulen für seine Zwecke nutzbar machte. Was das Polieren und Beschreiben der Felswände betrifft, waren Asokas Handwerker ihren persischen Brüdern schwerlich überlegen. Doch die Sachlage ändert sich wenn wir zu den Säulen kommen.

Die Säulen Asokas sind Monolithe von einzigartig massiven Maßverhältnissen. Ihre Höhe beträgt 13 bis 21 m (ungefähr) mit einem durchschnittlichen Radius von 42 cm. Solche ungeheure Blöcke aus dem Fels zu hauen war gewiß ein mühevoller Vorgang. Überdies wissen wir, daß sämtliche Säulen Asokas aus Sandstein bestehen, der nahe von Chunar, im Mirzapur Distrikt, U P gebrochen wurde. Es wird angenommen, daß sie an Ort und Stelle bearbeitet und dann in die verschiedenen Bezirke, oft hunderte von Meilen entfernt, abtransportiert wurden. Die Leistung scheint unglaublich. Sechzehn hundert Jahre später ließ Firoz Shah drei Säulen Asokas nach Delhi bringen. Zum Glück hat sich uns eine Beschreibung eines dieser Denkmäler, das von Topra aus dem Umbhalla Bezirk im Pandjab gebracht wurde, erhalten. Shamsi-Siraj erzählt:

„Khizrabad ist 90 kos weit von Delhi, nahe den Bergen. Als der Sultan den Bezirk besuchte und die Säule in dem Dorf Topra sah, beschloß er, sie nach Delhi schaffen zu lassen, wo sie kommenden Geschlechtern ein Denkmal sein sollte. Er dachte über das beste Mittel, wie sie fortgeschafft werden könnte, nach und ließ die gesamte Bevölkerung der Umgegend sowie alle Reiter- und Fußsoldaten sich sammeln und die zur Arbeit nötigen Gerätschaften bringen. Stöße von der Seidenwolle des Sembalbaumes wurden herbeigeschafft und um die Säule herum aufgestapelt, so daß sie, als die Erde um ihre Basis herum weggegraben wurde, sanft auf das für sie bereitete Bett fiel. Die Wolle wurde dann nach und nach entfernt und in einigen Tagen lag die Säule in der Sicherheit auf der Erde. Man untersuchte dann die Basis der Säule und fand einen großen, viereckigen Stein, der als Basis gedient hatte, und er wurde ausgegraben.“

Dann wurde die Säule von oben bis unten in Schilf und Rohhaut gewickelt, um jede Beschädigung zu vermeiden. Ein Fahrzeug mit 42 Rädern wurde erbaut und Stricke wurden an jedes Rad gebunden. Tausende Männer zogen an jedem Strick, und unter großen Mühen und Schwierigkeiten gelang es schließlich, die Säule aufs Fahrzeug zu laden. Ein starker Strick wurde nun an jedes Rad angemacht und 200 Männer ( $42 \times 200 = 8400$ ) zogen jeden dieser Stricke. Durch den gleichzeitigen Kraftaufwand so vieler Männer wurde das Fahrzeug in Bewegung gesetzt und ans Ufer der Jumna gebracht.

Hier kam ihm der Sultan entgegen. Eine Anzahl großer Schiffe war bereit gestellt. Einige darunter konnten 5000 und 7000 Mond Korn schleppen, die kleinsten von ihnen 2000 zabad gebracht, wo sie landete und mit unendlicher Mühe und Geschicklichkeit in den kushk gebracht wurde.

Als die Säule zum Palast gebracht worden war, begann man nahe der Djami Masjid eigens einen Bau für sie zu errichten, an dem die gewandtesten Bauleute und Handwerker beteiligt waren. Er wurde aus Stein und Mörtel errichtet und hatte mehrere Stockwerke. Sobald eine Stufe fertig war, wurde die Säule darauf gehoben, dann wurde die nächste Stufe fertiggestellt und so fort, bis man die erwünschte Höhe erreichte. Als man soweit war, galt es, andere Vorrichtungen zu planen, um die Säule in eine aufrechte Stellung zu bringen. Man besorgte Stricke von großer Stärke, und Kräne wurden auf jedem der sechs Treppenabsätze befestigt. Die Strickenden wurden ans obere Ende der Säule gebunden, andere wurden über die Kräne geleitet, die mit vielen Haken festgemacht waren. Dann wurden die Räder gedreht und die Säule um einen halben gaz (etwas weniger als  $\frac{1}{2}$  m) gelüftet. Holzpfosten und Baumwollsacke wurden unter sie geschoben, um ein Sinken zu verhindern. Auf diese Weise wurde die Säule nach und nach in lotrechte Lage gebracht. Dann wurden mächtige Balken zu ihrer Stütze herumgestellt, die ein käfigartiges Gerüst bildeten. So wurde die Säule pfeilgerade lotrecht gehalten. Der vorher erwähnte viereckige Stein war unter die Säule geschoben worden.

Firoz Shah ließ bloß drei Säulen Asokas von ihrem Standort fortschaffen, und die gehörten nicht zu den größten und wurden bloß 180 Meilen weit weggeschafft. Asoka hingegen hatte fast dreißig solcher Säulen aufrichten lassen, und sie wurden oft über weit größere Entfernungen verschickt. Vor Asokas Zeit gab es kaum nennenswerte Steinbauten in Indien, das somit diesem Herrscher für die Einführung von Steinarchitektur verpflichtet ist. Oft weist Asoka in seinen Edikten darauf hin, daß einer der beiden Gründe, die ihn veranlaßten, sie in Stein zu meißeln, in der Dauerhaftigkeit dieses Materials lag. Er scheute nicht Geld und Arbeit, um seine Dhamma lips in Stein zu meißeln.

Vor seiner Zeit bestanden die Bauten Indiens, wie es ja heute noch in Burma, China und Japan der Fall ist, vorwiegend, wenn nicht ausschließlich, aus Holz. So erzählt Megasthenes, daß Pataliputra „von einer Holzwand mit Schießlöchern umgeben war“. Wenn die Hauptstadt Chandraguptas von solchen Holzpalisaden verteidigt war, liegt der Schluß nahe, daß die Bauten zu jener Zeit fast ausschließlich aus Holz waren. Selbst in den Jatakas finden sich zahlreiche Hinweise auf Holzbauten, hingegen nur wenige auf Ziegelbauten und gar keine auf Steinarchitektur. Das soll aber nicht bedeuten, daß die Kunst und das Handwerk des Steinschneiders unbekannt waren, es finden sich auch zahlreiche Hinweise darauf in den Jatakas. Weiterhin gibt es aus der Zeit Asokas zumindest ein Steinbildwerk, nämlich das von Parkham, das in seiner Ausführung gewiß nicht auf seine Werkleute zurückgeht. Auch dürfen die Überreste einer zyklischen Ummauerung eines Tempels des Vasudeva Samkarshana in Nagarjuna in Radputana nicht vergessen werden, deren Entstehungszeit der Regierung Asokas etwas vorangeht. Ein anderer Steinbau, der Ferguson zufolge sicher in die Zeit vor Asoka fällt, ist der sogenannte Jarasandha ka Bathak in Radgir. Ein weiterer Beleg für die Höhe der Steinschneidekunst in der Vor Asoka Zeit ist die massive Steinkiste, die aus dem Piprawa Stupa ausgegraben wurde. Es ist ein großer, grauer Sandstein monolith ( $1 \text{ m} \times 43 \times 0,86 \text{ m} \times 0,71 \text{ m}$ ), aufs feinste bearbeitet. Als nun Asoka seinen Dhamma lips Dauer zu verleihen trachtete, stand ihm eine hoch entwickelte Steinschneidekunst zu Gebote. Das mag als Hinweis für die technischen Bedingungen der Steinkunst zur Zeit Asokas genügen. Welche Rolle spielen nun die Ediktsäulen in der indischen Kunstentwicklung?

Jeder der Säulen besteht aus drei Teilen, dem Schaft mit sogenanntem Glockenkapital, dem Abakus und der krönenden Rundplastik. Archäologen bezeichnen die Baukunst Asokas als exotisch. Eine Meinung geht dahin, daß die obere Säulenhälfte, insbesondere

das Glockenkapital, durch Persiens Vermittlung von Assyrien entlehnt ist, „von wo man diejenigen Anregungen erhielt, die in Indien zur Überleitung des Holzbauens in Steinbau führten“ Die neueste Ansicht hingegen will die asokanischen Säulen zu einer gänzlich perso hellenistischen Angelegenheit machen In architektonischer Beziehung wäre die Säule persisch, die Modellierung der plastischen Gestalten soll hingegen hellenistisch sein Denn zu dieser Zeit herrschte hellenistischer Geist in Baktrien und „meisterte und belebte die dumpfen, ausdruckslosen Formen Irans“ Und so soll diese perso-hellenistische Kunst über Baktrien nach Indien gedrungen sein Wenn nun die Asoka Säule wirklich persisch hellenistische Kunst verkörpert, die sich in Baktrien ausgebildet hat, wie ist es dann möglich, daß weder in Baktrien noch in seinen Nachbarländern, nämlich dem nordwestlichen Teil Indiens, sich irgendein Beispiel dafür gefunden hat? Solange sich derartige Beispiele nicht finden, ist der perso-hellenistische Einfluß nichts weiter als eine willkürliche Annahme Es ist gleichfalls höchst unwahrscheinlich, daß die baktrischen Griechen, im Falle sie wirklich so hervorragenden Anteil am Zustandekommen der asokanischen Säule nahmen, keine hellenischen Merkmale, wie z B die jonische oder korinthische Ordnung, eingeführt hatten Wir finden beide Typen in der Architektur der indo parthischen und der kushan Periode, aber durchaus nicht zur Zeit Asokas Es ist hingegen richtig, daß das Geißblatt oder auch Perl und Eierstabornament, die griechischer Kunst so geläufig sind, auch in Asokas Säulen wiederkehren. Diese Ziernuster aber sind, wie bekannt, von den Griechen selbst aus Assyrien entlehnt worden Es ist auch natürlicher anzunehmen, daß die übrigen Kennzeichen der Asoka Säule, wie das Glockenkapital, der glatte unkanthelte Schaft und die scheinende Politur, ohne Vermittlung der Perser, direkt von Assyrien entlehnt sind. Diese Annahme hat größere Wahrscheinlichkeit, und Rajendra Lal Mitra vertrat vor vielen Jahren, daß die Inder von den Assyriern kopiert hätten, doch zu einer Zeit, die weit vor Asoka lag. Dies stimmt auch mit der Tatsache überein, daß der Bau Jarasandha ka Bathak, der von allen Archäologen in vor maurische Zeit gesetzt wird, von Fergusson auf assyrischen Ursprung zurückgeführt wird, als eine Kopie von Birs Nimrud

Doch wo und wann kamen Inder und Assyrier in gegenseitige Berührung? Diese Assyrier sind zweifelsohne die Asuras, die in vedischer Literatur als ein Volksstamm in Indien erwähnt werden, mit dem die vedischen Arier ständig Kriege führten Schon bevor die Arier ins Land kamen, waren sie im Besitz des größeren Teiles von Indien Die Asuras scheinen gewaltige Baumeister gewesen zu sein Denn selbst im Rig veda finden sich viele Hinweise auf ihre „siebenfach ummauerten“ oder „eisen ummauerten“ Städte oder ihre „hundert Städte aus Stein“

Das muß sich auf die befestigten Wälle jener Zeit beziehen, die demnach mitunter aus Stein gewesen zu sein scheinen Königliche Wohnstätten werden andererseits im Rigveda „mit tausend Türen versehen“ genannt und haben „Hallen mit tausend Säulen aufgebaut“, gerade so, wie wir es im Fall der Halle finden, von der uns im Mahabharata erzählt wird, daß Maya, der Asura, sie für Yudishthira erbaute Diese Paläste und Hallen waren höchstwahrscheinlich Holzbauten Das besondere Kennzeichen der Asura Bauweise hingegen war der zyklische Baustil, das Arbeiten in ungeheuren Ausmaßen Indische Kultur zur Zeit Asokas hatte fast ebenso viel assyrische wie arische Elemente in sich In bezug auf Architektur war Indien den Assyriern oder Asuras zu hohem Dank verpflichtet, das will sagen denjenigen Assyriern, die sich in Indien niedergelassen und es zu ihrer Heimat gemacht hatten Die Baukunst Asokas ist daher indisch, trotzdem sie zum größten Teil assyrisch ist.



# DER URSPRUNG DES ŚIKHARA DER (INDO-ARISCHEN) NĀGARA-TEMPEL

Mit 3 Abbildungen auf Tafel 81—82

Von RAMAPRASAD CHANDA

Indische Schriften über Architektur wußten lange vor Fergusson<sup>1</sup> von drei verschiedenen Stilen indischer Tempel Śrī-kumara, der dem Ende des XVI Jahrhunderts angehört, beschreibt in seinem Werke *Silparatnam* (1 Teil, Kapitel XVI) drei Tempelstile, mit Namen Nagara, Dravida und Vesara. Nagaratempel wurden im Āryavarta zwischen dem Himalaya und Vindhyaergebirge gebaut. Der Vesarastil herrschte zwischen dem Vindhyaergebirge und dem Krishnafluß. Dieser Teil des Landes ist als Dakṣiṇātya (Deccan) bekannt. Der Dravidastil herrscht im Dravidaland zwischen dem Krishnafluß und dem Kap Komorn. Nagara entspricht demnach Fergussons indo-arischem Stil, Dravida dem dravidischen Stil und Vesara dem Chalukyastil. Śrī-kumara bemerkt auch mit Recht, daß der Nagara(typus) viereckig sei von der Basis bis zur Spitze (stūpi). Die beste Beschreibung eines Tempels im Nagarastil findet sich im Matsya-purāṇa, Kapitel 169. „Die Höhe des Śikhara oder Turmes (der auch Maṭṭari genannt wird) soll das Doppelte der Höhe der (Cella)Wand betragen.“ Der Śikhara oder Turm soll aus vier Teilen bestehen; die zwei (unteren) Teile werden (zusammen) Śūkanasa oder Papageienschnabel genannt, der dritte Teil ist der Altar (vedika) und der vierte Teil besteht aus Hals (kantha) und amalāsara.“

Der Turm mancher der frühesten, bekannten Tempel des Nagara oder indo-arischen Stiles, wie z. B. der von Pattadakal (Abb. 1) im Bijapur Distrikt der Bombay Presidency entspricht völlig dieser puranischen Beschreibung. Die berühmten Tempel von Bhuvanēśvar, wie der Lingaraja, Paraśurameśvara und Mukteśvaratempel gehören einem verschiedenartigen Untertypus an, denn die untere Hälfte ihrer Türme ähnelt nicht dem Śūkanasa oder Papageienschnabel.

Der Ursprung des runden (Sukanasa) Typus des Śikhara des (indo-arischen) Nagaratempels war seit Fergusson gewaltig von Archäologen umstritten. Die verschiedenen Gesichtspunkte sind von Gurudas Sarkar in „Notes on the History of the Śikhara-Temples“ (Rupam, 1922, No. 10, pp. 42—56) zusammengefaßt. Gegenwärtig bestehen drei verschiedene Theorien. 1. Der Śikhara oder Turm hat die kuppel oder kegelförmige Hütte als Vorbild. 2. Der Śikhara hat den Turm des aus Bambus gebauten Prozessionswagens zum Vorbild. 3. Der Śikhara hat im Stupa oder Chaitya seinen Ausgangspunkt.

Die zwei ersten Theorien stammen von Simpson<sup>2</sup>, die dritte von Professor A. A. Macdonell<sup>3</sup>.

Zwischen der ersten und zweiten Theorie besteht kein wesentlicher Unterschied. Der Prozessionswagen ist ja nichts weiter als ein tragbares Haus. Es muß zuerst fest gebaute, unbewegliche Wohnstätten gegeben haben, ehe man daran denken konnte, tragbare Häuser zu bauen. Doch ein Bedenken, das sich der Annahme der ersten Theorie entgegenstellt, ist das völlige Fehlen von kegelförmigen oder runden Hütten aus früheren Jahrhunderten. Das war der Grund, weshalb manche in der Rundform des Stupas, die auf eine frühere Zeit als die ersten uns bekannten Nagaratempel zurückgeht, das Urbild des runden Śikhara oder Turmes sehen wollten. Doch fehlt es weder an literarischen noch an archäologischen Belegen, die bezeugen, daß die kuppel oder kegelförmig gedeckte Hütte im alten Āryavarta nicht fehlte.

<sup>1</sup> Fergusson, *History of Indian and Eastern Architecture*.

<sup>2</sup> *Origin and Mutation in Indian and Eastern Architecture* in „*Transactions of the Royal Institute of British Architects*“, vol. VII, 1891, p. 232.

<sup>3</sup> *Journal of the Royal Society of Arts* 1909, p. 325.

# INDISCHE KOLONIALKUNST

Mit 10 Abbildungen auf Tafel 83–86

Von WILLIAM COHN

Mit indischer Kolonialkunst ist die Kunst in den von den Indern in alter Zeit geschaffenen Kolonien gemeint. Dabei darf man keineswegs an Kolonien in europäischem Sinne denken. Für Indien handelte es sich nur selten um Eroberungen mit dem Schwerte. Religiöse Gründe zumeist scheinen die Kolonisatoren zum Entschluß getrieben zu haben, ihre Heimat zu verlassen. Wo die stammländischen Inder hinkamen, seien es brahmanische Gläubige oder Buddhisten gewesen, sproßten Religion, Literatur und Kunst in unerhörtem Maße auf. Lebten doch die Kolonisatoren in denselben Warmegraden wie die Bewohner der Tochtergebiete. Und die Gegensätze der Rasse und des Blutes waren nicht entfernt so große, wie die zwischen den indischen Völkern und den erobernden und kolonisierenden Europäern. Merkwürdig, daß das Kastensystem der Entstehung von neuen staatlichen und völkischen Gebilden kein nennenswertes Hindernis in den Weg stellte. Wie dem auch gewesen sei, die Gegensätze aller Art, die es notwendigerweise gab, waren keine unüberbrückbaren. Denn sonst wäre das Werden so reicher und einheitlicher Welten nicht möglich.

Nimmt man den Begriff „Indische Kolonialländer“ im weitesten Sinne, so umfaßt er ein kaum übersehbares Gebiet. Was hätte man eigentlich dazu zu rechnen? Kashmir, Nepäl, Butan, Tibet, Turkestan, im Norden von Indien, im Süden die Insel Ceylon. Im Osten wäre anzuschließen Assam, Burma mit den ehemaligen Reichen Pagan, Arakan, Ava, Pegu, Kambodja, Siam mit seinen verschiedenen Fürstentümern, Champa (Annam), Laos, also das heutige Französisch Indochina. Weiter die Reiche auf der malaischen Halbinsel, schließlich Sumatra und Java mit ihren Staatengebilden und die umliegenden Inseln. In all diesen Gebieten war indischer Geist vorherrschend. Nur China vermochte hier und da neben ihm aufzukommen. Es ist vorderhand unmöglich, die Gesamtheit der indischen Kolonialkunst zu überschauen. Vielmehr kennt man wohl einzelne verstreute Werke, ohne aber eine Vorstellung von dem Wuchs des Ganzen zu haben. Am wenigsten weiß man von der Kunst von Kashmir, von Nepal und Tibet. Es ist doch noch nicht Kenntnis zu nennen, wenn man vielleicht umstände ist, nepalische und tibetische Werke mit Mohe und Not zu unterscheiden. Die Kunst von Champa und Laos fängt eben erst an, greifbarer zu werden. Doch ihre Bedeutung innerhalb des indischen Kunstkreises scheint nicht allzu groß zu sein. Von anderen Gebieten wiederum sind nur die Perioden recht erkennbar, wo die chinesischen Einflüsse überwiegen, so von Turkestan und dem östlichen Indochina. Ceylon dagegen war seit ältester Zeit so eng mit dem Festlande verknüpft, nicht nur kulturell, sondern auch räumlich, daß man seine Kunst besser unmittelbar zusammen mit der des Hauptlandes betrachtet. Kurz, unter dem Begriff indischer Kolonialkunst ist füglich vor allem die Kunst Burmas, Kambodjas, Siams und Javas einzubegreifen. In Wirklichkeit bedeutet jedes dieser Gebiete einen gewaltigen Kunstkreis, groß genug für die Arbeit eines Menschenlebens. Wer ihn zu überschauen sich vermißt, kann nur auf Zusammenhänge hinweisen, Anregungen und Umrisse geben.

## II

Übertriebene Einflusssucherei in der Kunst lenkt in weitaus den meisten Fällen vom Wesentlichen ab. Noch heute verhindert sie für viele das Verständnis großer asiatischer Kunstkreise. Das Verwandelte, obwohl fast immer das Belanglose, wird zur Hauptsache erhoben und verfälscht so den Eindruck oder macht vielmehr den Beschauer blind. Im Falle einer Kolonialkunst ist die Herkunftsfrage aber nicht zu umgehen. Hier führt sie zum Wesen. Denn nur durch Vergleich der Leistungen der Tochterländer mit denen des Mutterlandes läßt sich ihre Schöpferkraft abschätzen. Die näheren Untersuchungen über das Verhältnis der indischen Kolonialkunst zu der des Festlandes haben eben erst

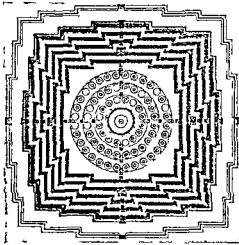


Abb 1

Grundriß des Stupa von Borobudur  
(Java)

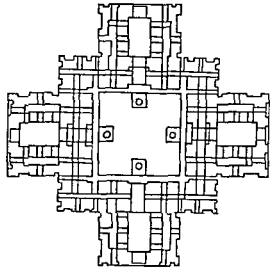


Abb 2

Grundriß des Anan-ly Tempel zu Pagan  
(Burma)

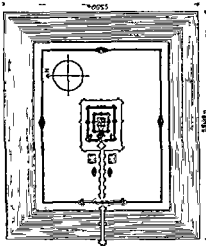


Abb 3

Grundriß des Tempels Angkor Wat  
(Kambodja)

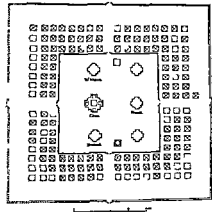


Abb 4

Grundriß der Loro Jonggrang Gruppe  
(Prambanan Java)



Abb 5 Der Ananda Tempel zu Pagan (Burma) 11. Jahrhundert

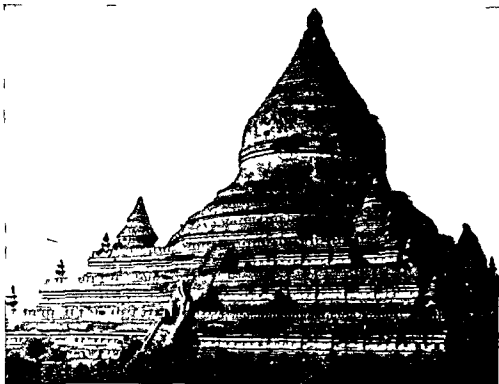


Abb 6 Die Mangalasheti Pagode zu Pagan (Burma) 13. Jahrhundert

begonnen und sind noch in vollem Flusse. Immerhin mag es möglich sein, schon jetzt einige allgemeine Sätze aufzustellen. Der erste erkennbare Strom indischer Kolonisten scheint in den Jahrhunderten um Christi Geburt ausgegangen zu sein. Wohl im wesentlichen brahmanische Inder. Denkmäler in den Kolonien, die Zeugnis von dieser frühen Einwanderung ablegen, sind äußerst spärlich. Sicherlich fanden schon damals indische Formen Eingang. Man baute wohl meist in Holz. Daher die geringen Spuren. Die große Zeit indischen Ausdehnungsdranges nach dem Osten dürfte die Periode gewesen sein, die man gemeinhin nach dem damals mächtigsten indischen Herrscherhause, dem der Gupta, Guptazeit nennt, etwa vom Jahre 300 n. Chr. bis zum Tode des großen Königs Harsha im Jahre 647, der übrigens kein Gupta mehr war. Das Gupta-Reich selbst umfaßte ganz Nordindien bis zum Narbada. Aber auch im übrigen Indien gab es ähnlich bedeutende Reiche mit überschüssigen Kräften: so im Dekkan seit der Mitte des 6. Jahrhunderts das der Chalukya und in Südindien das der Pallava. Aus diesen drei Zentren, deren Bedeutung für die Kultur des größeren Indien nicht hoch genug geschätzt werden kann, sind sichtlich die entscheidenden künstlerischen Anregungen für die Kolonien ausgegangen. Bei weiterer Prüfung der Verhältnisse muß man sich immer vor Augen halten, wieviel haben und drüben zerstört ist. Verschwunden sind in erster Reihe, wie schon betont, alle Holzbauten, deren Pracht und Zahl — wir wissen es aus Darstellungen auf Reliefs — nicht überschätzt werden kann und neben denen vielleicht erst damals auch in den Kolonien Steinbauten in stärkerem Maße aufkamen. Durch diese Lücken werden klare unmittelbare Antworten erschwert, wenn nicht teilweise unmöglich gemacht. Soviel aber dürfte feststehen, daß in der Zeit etwa vom 8 bis 12. Jahrhundert überall in den Kolonien eine jeweilig national gefärbte Kunst erwuchs. Es ist ganz falsch, zu meinen, wie es oft geschieht, daß etwa festländische Inder die großen Monumente der Kolonialkunst schufen. Sie entstanden, wie alle Bauten in Kolonien. In einer Frühzeit wurde ziemlich sklavisch nachgeahmt oder auch von fremden Meistern gebaut. Die Formen dieser frühen Kunst gingen nie wieder ganz verloren. Dann setzt ein reger Verkehr mit dem Mutterlande ein. Man reist ins Mutterland und kehrt mit Anregungen und auch mit Kunstschriften und Zeichnungen zurück. Gelegentlich nur wird ein fremder Meister oder ein fremder Arbeiter zu Hilfe genommen. Dabei wächst das Selbstbewußtsein zusammen mit der politischen Macht und den Mitteln, die zur Verfügung stehen. Endlich gelingt das erste große von nationalem Geiste erfüllte Werk. Es wäre wohl bis zu einem gewissen Grade schon heute möglich, im einzelnen zu zeigen, aus welchen festländischen Grundformen sich das Neue entwickelte. Man verfolge zum Beispiel die Umbildungen, die der Hufeisen- (Lotusblatt-)bogen über Tür und Fenster, eines der ältesten uns bekannten Motive indischer Baukunst, in den verschiedenen Gebieten durchmachte, oder den Grundriß und Aufbau des Stüpa oder die verschiedenen Turmformen.

### III

Welches sind besonders charakteristische gemeinsame Eigentümlichkeiten indischer Kolonialkunst? Bezeichnend erscheint die Tendenz gewaltige Bauten nach einheitlichem, sinnvollem wohlgedachten Plane zu schaffen, wie sie das Festland wenigstens heute kaum aufweist und vielleicht nie aufzuweisen hatte. Denkmalartige Terrassenbauten werden bevorzugt mit dem Höhepunkt im Zentrum der Anlage. Ein, wenn auch gedeckter Terrassenbau ist der Anandatemple zu Pagan in Burma aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 2 u. 5). Der Mangalacheti-Stüpa, ebenfalls zu Pagan, der im Jahre 1274 vollendet wurde (Abb. 6), zeigt auffallende Ähnlichkeit mit dem Stüpa von Borobudur auf Java aus dem 8. Jahrhundert (Abb. 4 u. 7). In beiden Fällen Terrassen, diesmal mit offenen Umgängen, die sich verjüngen. Mit Toren geschmückte Treppen führen empor. Auf der obersten Terrasse ein Hauptstüpa, an den Ecken kleinere Stüpas. Man könnte ge-

radezu an eine Tortentwicklung der Anlage von Borobudur denken, die einerseits den hindu javanischen Baugedanken stärker konzentriert, andererseits nüchterner und ärmerlicher macht, wie ja auch Material und Dekor keinen Vergleich mit Borobudur aushält. Eine unmittelbare Verbindung von Burma mit Java ist aber weniger anzunehmen, als eine Ableitung beider Bauten von einem unbekannten dritten Vorbild, das im Indien der Guptazeit zu suchen wäre. Auf solchen gemeinsamen Ausgangspunkten wird die Verwandtschaft der einzelnen Kunstkreise des größeren Indien untereinander in den meisten Fällen beruhen, eher als auf gegenseitiger Beeinflussung. Auch die beiden großartigsten Tempelanlagen von Kambodja sind sich verjüngende Terrassenbauten, der Bayon zu Angkor Thom aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 8) und der Tempel Angkor Wat aus dem 12. (Abb. 3 u. 9). Angkor Wat ist allerdings kein reiner Zentralbau. Das Hauptmassiv ist leicht nach rückwärts verschoben. Dadurch erscheint das Moment des langsamen Emporschreitens stärker betont, während der Grundriß des Borobudur zum Umwandeln einladet. Jenes ist mehr hinduistisch, dieses buddhistisch. Statt der buddhistischen Stupakuppeln jetzt hinduistische Turmanlagen, die auf Südinien zurückweisen. Die Beispiele dieser Art großzügiger Tempelanlagen ließen sich beliebig vermehren. Genannt sei nur noch die Loro Jonggrang Gruppe von Prambanan auf Java aus dem 10. Jahrhundert (Abb. 4 u. 10), damit wenigstens die denkwürdigsten Bauwerke des indischen Kolonialgebietes erwähnt sind. Eine Anlage von hundertvierundsechzig Einzelbauten, symmetrisch über drei Terrassen verteilt. Auf den obersten Terrassen stehen acht größere Tempel, in der Mitte der westlichen Reihe der dem Siva geweihte umfangreichste Hauptbau (Abb. 10), in sich wiederum in Terrassen emporstrebend.

Den Hauptschmuck aller dieser Bauten bilden gewaltige Relieffrescos mit Darstellungen aus der buddhistischen oder hinduistischen Mythologie. Auch hier lassen die Kolonnen wenigstens der Quantität nach alles hinter sich, was das Mutterland hervorbrachte, ja man darf noch weiter gehen, und behaupten, übertroffen wird in dieser Beziehung alles, was die heute bekannte Weltkunst zeitigte. Der Parthenonfries mißt etwa 160 m, der des großen Altars zu Pergamon etwa 120 m. Mit welchen Zahlen rechnete man im fernen Osten? Der Zyklus der Darstellungen vor allem aus den großen indischen Epen Mahabharata und Ramayana zu Angkor Wat erstreckt sich über 900 m, der Zyklus mit buddhistischen, meist mahayanistischen Darstellungen am Borobudur gar über 3000 m. Und in der Nähe der ersten Zahl liegt auch die der Reliefs des Sivatempels der Loro Jonggranggruppe und der kleineren glasierten Tonreliefs des Mangalacheti-Stupa von Inden. Das sind allerdings nur Maßangaben, aber auch künstlerisch können diese Reliefszyklen durchaus neben den berühmten europäischen Werken bestehen. Eine vollendete Meisterschaft der Erzählung, bald episch breit, bald packend dramatisch, über rasch immer von neuem, ein Reichtum in Komposition und Bewegung, bald harmonisch fließend, bald straff zusammengekommen, immer aber flüchtig gebunden, wird zum nie versiegenden Quell künstlerischer Entzückungen.

Charakteristisch für die indische Kolonialkunst ist weiterhin die kaum faßbare Schnelligkeit des Schaffensprozesses. Anregungen von allen Seiten werden sichtbar im Augenblick verarbeitet und zu neuen Gebilden umgeformt. Die Bauten selbst müssen emporgewachsen sein wie Tropenpflanzen nach dem ersten befruchtenden Regen. Ebenso schnell wie das Wachstum dieser Kulturen scheint sich allerdings ihr Verblühen vollzogen zu haben. Plötzlich liegen Bauwerke und Städte von märchenhafter Pracht, noch kaum vollendet, verlassen da und werden von dem tropischen Urwald in seine alles erstickenden und vernichtenden Arme aufgenommen. Solchen jähen Wechsel im Werden und Vergehen kennt das Festland offenbar weniger. Daher erreichen die Kolonialbauten nur selten an innerem Gehalt die höchsten Leistungen des Stammlandes. Was in Indien



Abb. 9

Hauptfassade des Tempels Angkor-Wat (Kambodja, 12. Jahrhundert)

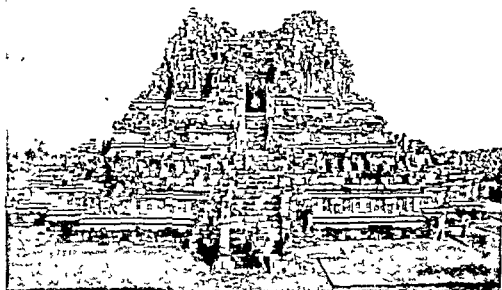


Abb. 10

Der Siva Tempel der Loro-Jonggrang Gruppe Prambanan Java, 10. Jahrhundert



Abb 8  
Der Bayon zu Angkor Thom (Kambodja) 9 Jahrhundert

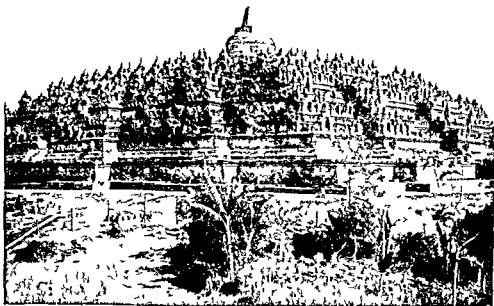


Abb 7  
Der Stupa von Borobudur (Java), 8 Jahrhundert



als Ausdruck tiefer Leidenschaft und unter dem Drucke selbsterlebter geistiger und physischer Nöte entstand und langsam wuchs, in den Kolonien streift es oft — je später, desto stärker — an Virtuosität, ja an äußerlichen etwas kulissenhaften Prunk. Und das wird in der Architektur nicht weniger deutlich, als in der Bildnerie, besonders der Rundplastik. Die Kunst der letzten Jahrhunderte in Burma und Siam hat nur noch dekorative Reize

## IV

Ohne die Kolonien ist das Bild indischer Kunst unvollständig. Die Verhältnisse sind ähnliche, wie etwa die der griechischen Kolonien in Kleinasien zum Mutterlande. Wie der große Altar zu Pergamon als einheitliches Ganze erdacht in Griechenland selbst nicht seinesgleichen hatte, ebenso wenig in Indien der Anandatemple zu Pagan in Burma, der Tempel Angkor Wat in Kambodja, der Stupa von Borobudur und die Loro-Jonggrang-Gruppe auf Java. Die Blüte der Kolonialkunst, verglichen mit der Festlandskunst, verhält sich etwa wie Barock zur Klassik. Auch hier ganz ähnliche Entwicklungsvorgänge wie im Westen. Zum Wesen des Barock gehört Großartigkeit der architektonischen Anlagen, eine mehr nach außen gerichtete Religiosität, Freude am reichsten Dekor ornamentaler und figürlicher Art, alles auch bezeichnende Eigenschaften der indischen Kolonialkunst. Ihre innere Verwandtschaft mit dem europäischen Barock beruht natürlich nur auf Konvergenzerscheinungen. Wirkliche Beeinflussungen von dem fernen Westen her hat sie nicht erfahren. Das muß eigentümlicherweise ausdrücklich betont werden. Denn der angebliche „Siegeszug der Antike“ bis in den fernen Osten hin durch Vermittlung der Kunst von Gandhara und Zentralasien soll auch die indischen Kolonien berührt haben. In der Architektur ist davon nicht die geringste Spur zu bemerken, und in der Plastik, wenn überhaupt vorhanden, kann es sich nur um ganz unwesentliche Züge handeln. Europa-zentrische Übertreibungen kunstblinder Einflußschnüffler! Statt ihnen nachzuhängen sollte man sich vorurteilslos in die Eigenart dieser gewaltigen in sich geschlossenen Kunstwelt vertiefen. Man stelle sich einmal vor, wie es um das 8 und 9 Jahrhundert hier im fernsten Osten künstlerisch aussah! Im Bau oder bereits vollendet war der Stupa von Borobudur, die Stadt Pagan in Burma mit ihren zahllosen Tempeln, von denen noch heute an tausend aus allen Zeiten bis zur Zerstörung im 13. Jahrhundert erhalten sind, ebenso die großartigen Anlagen von Angkor Thom, deren Mittelpunkt der Bayon-Tempel (Abb. 8) ist. In Ceylon wurde gerade Polonnaruwa zur neuen glänzenden Hauptstadt erkoren. Gleichzeitig hob man auf dem indischen Festlande den märchenhaften Kailasatemple von Ellora aus dem Felsgestein aus und schmückte die Höhlen von Elephanta mit einer der hinreißendsten Gottheitsgestaltungen, die je religiöse Phantasie hervorbrachte. Lassen wir unsere Augen noch weiter nach dem Osten schweifen, so sehen wir in China die glänzende Tangdynastie am Ruder und in Japan Nara und später Kyōto mit ihrer Bautenfülle erstehen. Was hat das da mitleidige Europa diesem vielleicht nie und nirgends wieder erreichten Glanze entgegenzustellen! Erwägt man noch, daß damals auch der Islam einen seiner Höhepunkte sah, so schrumpft Europa wirklich zu einem Zipfel Asiens zusammen, wie er es in der Tat in höherem Grade war als mancher heute abnt. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß der westländische Kunstforscher und Kunstfreund von diesen Dingen nicht bloß nebenbei, sondern ernsthaft und achtungsvoll Notiz nehmen möge, und dies nicht etwa nur vom ethnologischen oder religionsgeschichtlichen Standpunkt, sondern vor allem vom Standpunkt der Kunst. Sogar in den indischen Kolonien, in diesen scheinbar weltabgelegenen, von dunkelhäutigen Menschen bewohnten Gegenden, die auf unseren verzeichneten Landkarten einen so kleinen Raum einnehmen, in Wirklichkeit aber eher ein ganzer Weltteil für sich sind, gelangen Kunstschöpfungen, die den Vergleich mit den höchsten Leistungen der Weltkunst aushalten können.

# DIE PLASTIK DES HINTERINDI- SCHEN KUNSTKREISES

Von ALFRED SILVONI / Mit  
11 Abbildungen auf Tafel 87-93

Nur auf Grund äußerlich geographischer Einteilung könnte der Zusammenschluß von Kunstwerken der verschiedenen Völker Hinterindiens nicht gewagt werden. Diese Möglichkeit ergibt sich erst aus der Tatsache, daß sich von dem Einschnitt des bengalischen Golfs und der dem Meere am meisten genäherten Bergkette ein geschlossener Länderblock bis zur südchinesischen See erstreckt, der im Norden durch Hochgebirge natürlich abgeschlossen wird. Die heute für den östlichen Teil dieses Komplexes gebräuchliche Bezeichnung Indochina ist insofern irreführend, als sie den Anschein erwecken könnte, als handle es sich um ein kulturelles Vermischungsgebiet mit China. Die Menschheitsgrenzen verlaufen selten mit solcher Schärfe wie hier, Hinterindien kann nur als Glied des mächtigen indischen Kultur- und Geisteskontinents aufgefaßt werden. Daß diese Länder ein Ganzes bilden und eine Sonderart besitzen, übersah bisher vor allem die Kunstforschung, die sich der großen Denkmalgruppen Vorderindiens und der Inseln ja spät genug bemächtigt hatte. Die Literatur-, Philosophie- und Religionsforschung hatte den Weg nach dem indischen Osten nicht weisen können, denn anscheinend ist dort für sie nicht viel zu holen. Diese Wissenschaften hätten die Kunstforschung ohnehin auf eine falsche Bahn gebracht. Sie halten sich (wohl mit Recht) an die gewaltigen Leistungen der arischen Einwanderer für das ganze Denkhäute Indiens. Aber die Macht des Denkens ist nicht immer von einer gleichen künstlerischen Gestaltungskraft begleitet. In Europa hat der falsche Analogieschluß zu einer unangemessenen Überschätzung der griechischen Kunst geführt, die allzu lange im billigen Ideal der Schönlebigkeit den europäischen Genius verkörpern und erschöpfen sollte. Schon die unvergleichlichen Bildwerke Vorderindiens sind meist nichtarischen Geistes. Und Hinterindien wurde ausschließlich von farbigen Rassen bewohnt, deren körperliche Ähnlichkeiten große kulturelle Unterschiede nicht verständlich erscheinen ließen, begünstigten nicht die klimatischen und geographischen Verhältnisse des gebirgigen Gebietes Zusammenschlüsse nur in den nordsüdlich gerichteten Flußtalern, welche die Brennpunkte des hinterindischen Lebens gebildet haben. Dort kam es im Zusammenhang mit einer wechselreichen Entwicklung zu großen Kunstleistungen. So weit wie in Vorderindien lassen sich Geschichte und Denkmäler freilich nicht zurückverfolgen. Datierungen vor das 5. nachchristliche Jahrhundert dürften noch unmöglich sein.

Die höchste Bedeutung für die Schaffung der hinterindischen Kunstformen haben anscheinend Birma (in den Tälern des Irrawady und des Saluen), der Vermittler nach Westen und (am unteren Mekong) Cambodgia, das Land der Khmer, das abgeschlossene Treibhaus einer Kunst, die Ostindien typisch vertritt. Das im Menamtal konzentrierte Siam empfängt lange von beiden entscheidende Anregungen, bis es im 14. Jahrhundert politisch so sehr erstarkt, daß es die Nachbarn beherrscht und den Formenbesitz selbständig verarbeiten kann. Im äußersten Osten wächst neben Cambodgia im gleichen Geschichtsraum Champa, das Reich der Cham. Um die geographisch nicht eng abgrenzbaren Staatenkomplexe legt sich ein Kranz von Stämmen geringerer Kulturhöhe, denen vorübergehend fast die gleiche Bedeutung wie den Herden des Schaffens zukommt, vor allem dem Hinterland der beiden indo-chinesischen Länder Laos.

Die Probleme des ganzen Komplexes können hier nur angedeutet werden, zumal teilweise jede Vorarbeit der Denkmalbeschaffung fehlt. Wo sie überhaupt in Angriff genommen wurde, beschäftigte sie sich mit der Architektur. Es können für die Plastik daher nur an Hand einiger Aufnahmen Kunstwerke aufgewiesen werden, über deren Ausmaß selbst die Asienforschung noch ungenügend unterrichtet ist. Dieser Vorstoß in unbekanntes Gebiet soll gerade von der Plastik ausgehen, von einer Kunst, die bei

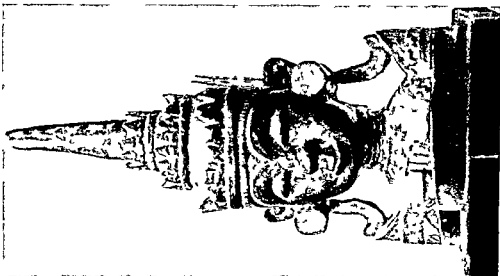


Abb 1  
Gandharya Koff Holz Birma  
Höhe 1,75 m  
N 661 10 el n a Pa 9

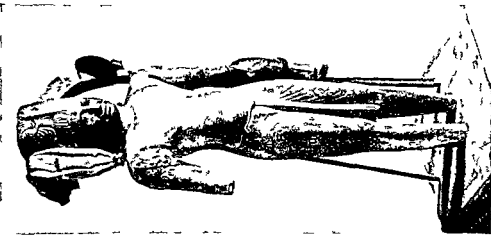


Abb 2 Han Hara Stem Mhara Rost, Provinz  
Prei Krol, 98 Caml od n. H 1,75 m  
N 66 G 1 1 a 9

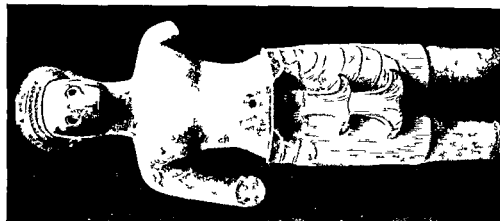


Abb 3 Gan Harya Stem Caml o lpa  
Höhe 1,75 m  
N 661 10 el n a Pa 9



Abb. 4  
Shiva Stem Champa  
Höhe 1,50 m  
Musée Indochinois - Paris



Abt. 4  
 Si a Stein Champa  
 H he 1 90 m  
 Musée Indo-Is Paris

systematischer Erforschung den Weg des Kunstfühlers der hinterindischen Völker restlos veranschaulichen muß, wenn nur die unangebrachte europäische Ästhetik beiseite gelassen wird

Die Skulptur Hinterindiens wird von den zwei großen indischen Religionssystemen geschaffen, vom Brahmanismus und vom Buddhismus. Mag auch ihre historische Bedeutung nach Zeit und Land wechseln, so bedienen sich doch beide Lehren völlig gleicher Darstellungsmittel. Man darf von dieser Tatsache nicht auf ein stets friedliches Zusammenleben der Religionen schließen. Sie beweist nur, wie selbständig aus bodenständigen Kräften heraus die Gestaltung der vom indischen Westen übernommenen Symbole erfolgt. Selbst das wenig geschulte Auge wird eine mit den überall gleichen Anforderungen des Kanons ausgestattete Plastik der östlichen Länder nicht mit denen des übrigen Kontinents verwechseln können.

Am düftigsten steht es um unser Wissen um birmanische Plastik. Gesicherte und wohlerhaltene Stücke der kunstbedeutsamen Frühzeiten fehlen noch völlig. Die moderne, manchmal bemalte Alabasterplastik, die man bisher fast allein zeigte — schabige Massenfäbrikation —, verdient überhaupt keine Beachtung. Was von Holzfiguren bekannt wurde (vgl. Cicerone, Jahrg. 13, Heft 23, Seite 677) dürfte nicht älter als das 16. bis 17. Jahrhundert sein, gibt aber Auskunft über die dekorativ plastische Ausgestaltung, welche gerade dieses Material in der birmanischen Architektur fand. Bei dem Beispiel aus Pariser Privatbesitz (Abb. 1) handelt es sich um eine provinzielle Arbeit, die aber trotz der fragmentarischen Erhaltung die Schmuckauflösung der Plastik gut vertritt. Ausgesprochen birmanisch ist die Reduktion der Augenpartie, die Kühnheit des geschweiften Konturs der Brauen, die Fortführung und Aufnahme in Gehänge und Schulter. Die etwas abgeflachte Nase, den animalischen Mund und das breite Kinn hat der birmanische Bildhauer aus seinem Volke genommen. Ebenso aufschlußreich sind die gleichzeitigen Steinköpfe, die eine rohe Vergoldung und Bemalung unmittelbar auf dem Stein tragen (Privatbesitz Köln und Paris). Eine weitere Rückdatierung erlaubt vielleicht ein rätselhafter Terrakottakopf in Dresdener Privatbesitz. Das dumpf Brütende, von geheimnisvollen Kräften durchpulte aller birmanischen Skulpturen beweist, daß schon im Grenzgebiet des rein tropischen Ostlandes eine andere Idealität lebte und Gestalt wurde als in Westindien.

Für die Khmerkunst ist das Dunkel dank der Fülle des Erhaltenen und der Arbeit der französischen Gelehrten wenigstens etwas gelichtet. Die französische Forschung hat erst kürzlich eine gewaltige Belebung erfahren durch das umfassende Werk von G. Groslier „Recherches sur les Cambodgiens“ (Verlag A. Challamel, Paris 1922), eine Leistung, der leider die unentbehrlichen Rückschlüsse auf die Kunstentwicklung noch fehlen, gewissermaßen erst Materialbeschaffung. Derselbe Autor leitet auch die Cambodgia gewidmete Zeitschrift „Arts et Archéologie Khmers“ (im gleichen Verlage, 1922), deren erstes Heft — mit Tafeln glänzend ausgestattet — Hoffnungen auf eine wirkliche Auswertung des herrlichen Materials weckt.

Zweifelloso lebten die Khmer, soweit wir ihre Denkmäler kennen, doch seit dem 6. Jahrhundert, in ständiger Verbindung mit Indien. Den ersten Jahrhunderten der freien Kunstentwicklung, also der Zeit um 900 dürfte der große Hari Hara (Abb. 2), das Hauptstück des Musée Guimet, entstammen. Die Oberfläche der Figur ist herrlich erhalten, der Kopf trägt noch alte Vergoldung. Von den vier Armen fehlt der größte Teil. Diese zusammengesetzte Form des Shiva „symbolisiert die letzte Einheit von Zeit und Raum, wobei Shiva (rechts) die Zeit und Vishnu (links) den Raum vorstellt“ (B. C. Bhattacharya „Indian Images“, Band 1, Calcutta 1921). Die Teilung ist streng durchgeführt, sogar der dem Körper in Reliefzeichnung umgelegte Schurz weist verschiedene Faltenbehandlung auf. Shiva trägt geflochtene Haarstrahlen, in der erhaltenen Hand

den Dreizack, Vishnu die Krone und erhoben das Rad der Lehre Die tropische Phantastik der Kosmologischen Spekulation ist in einen Körper gebannt, dessen symbolische Überhöhung sich innig mit Wirklichkeitselementen verbunden hat Der sinnlich weiche Leib, die noch durch die Steinaureole verstärkte Ausrundung aller Bewegungen sind Merkmale der Khmerkunst Neben der Herbheit Birmas, steht in Cambodgia weiche Versonnenheit, alle Einzelheiten sind durchmodelliert, der Ausdruck des Hinschwebens, der Gelöstheit eignet hier brahmanischen wie buddhistischen Gottheiten Gerade diese verfeinerte Kunst steht am Anfang Die Formmerkmale bleiben wesentlich die gleichen, so daß eine stilgeschichtliche Reihung der Plastik — für die Baukunst und ihren Schmuck längst durchgeführt — noch unmöglich scheint Zu Unrecht wirft man jedoch der Khmerplastik gleichförmige Erstarrung vor Cambodgia schafft sogar eigene ikonographische Typen (Abb 5), so den Erleuchteten im königlichen Schmuck sitzend im Schutze des seine siebenköpfige Schlangengestalt entfaltenden Nagas Mucalinda Zur Zeit, als Buddha während seiner letzten Sammlung so dem vom Bösen entfachten Sturm trotzen konnte, gebührte ihm bereits Schmucklosigkeit Diese entsprach aber nicht der sinnfälligen Macht, mit welcher der hinterindische Bildhauer seine Gestalten auszustatten liebte Besonders Siam entwickelte später diese der Lehre resolut widersprechende Darstellung (Abb 11) Auch das cambodgianische Beispiel weist die Prägnanz der linearen Abgrenzungen an das Ende der Epoche Der Reichtum an Abwandlungen der bereits aufgewiesenen Grundmotive ist groß und erlaubt der Phantasie Lösungen, die Eigentum des Landes geblieben sind Zu den kühnsten Schöpfungen der frühen Bildhauerschule gehört ein Gandharva mit Pferdekopf im Musée Indo-chinois, Paris (Abb 3) Die Schmuckfreude des Dekorateurs bemächtigt sich des Schurzes und der Krone dieses göttlichen Wesens, das als Bewohner einer höheren Welt keine eigentlich religiöse Verehrung genießt und als Begleiter Kuberas, des Gottes des Reichtums, dargestellt wird Dem Körper ist jede strukturelle Härte genommen, die virtuos modellierte glatte Oberfläche betont bewußt den Gegensatz zu den kostbaren Stoffen der Bekleidung Menschenleib und Tierkopf sind nie vollendeter ineinander gefügt worden Diese Sicherheit der Übergänge, diese Ausrundung der plastischen Komposition besitzt kein Kentaur

Es bedeutet keine wesentliche Verengung der Betrachtung, wenn man Köpfe an Stelle ganzer Figuren setzt Der Ausdruck sammelt sich stets im Antlitz, denn die Züge sind leicht der Gefühlshaltung dienstbar zu machen, die, wenn sie nicht absichtlich zur Darstellung gebracht werden sollte, die formalistische Decke der Tradition und des Kanons mit treibhafter Notwendigkeit durchbrechen mußte Die Khmer-Plastik dient mehr als irgend eine Kunstübung Asiens dem buddhistischen Ideal, ohne daß dessen Anwendung auf die Monumente der Lehre des Erhabenen beschränkt bliebe Noch ist es nicht möglich, die einzelnen Typen zeitlich einzuordnen, doch scheint es sicher, daß der Höhepunkt der idealisierten Darstellung in die Zeit des klassischen Stils von Angkor (9—12 Jahrhundert) fällt Die klassischen Buddhaköpfe von Cambodgia gehören sämtlich einem bestimmten Typus an, in dem sich kanonische Entlehnung und freie Gestaltung seltsam vermischen Das Beispiel (Abb 6) befindet sich im Musée Indo-chinois, Paris und stammt vom Prah Khan, Provinz Compung Thom (Höhe 46 cm) Wie fast alle Kunstwerke des Museums ist auch dieses durch unsinnige Ergänzungen am Halse entsteht Linien spielen in der Gestaltung dieses Gesichts eine geringe Rolle Scharf umgrenzt ist nur der Teil, der unweigerlich dem Kanon unterworfen ist, die Frisur Ein Band markiert den Haaransatz Die Lockenspiralen sind ganz flach behandelt (im Gegensatz zu Java) Die Reihen der Haarkränge erheben sich erst auf der Schädel



Abb 5  
 Bodhisattva auf dem Naga Stein Prah Khan, Provinz Compong Thom Cambodia  
 Musée I do-chinois Paris





Abb 6

Buddhakopf vom Prah Khan Provinz Compou Thom Cambodia

Höhe 46 cm

Museum Indochina Paris

ausbuchtung (ushmisha) ein wenig. Im Antlitz ist alles weich modelliert. Die Übergänge sind vorsichtig in das volle Fleisch gebettet. Das Auge war nicht immer geschlossen, wie es auf der Abbildung scheint. Liden und Pupille sind eingeritzt, jedoch häufig durch die Verwitterung nicht mehr sichtbar. Die kurze gerade Nase beschattet die Oberlippe — Oberlicht dürfte diese Köpfe stets ihrem wahren Aspekt am nächsten bringen. Ausdruckgebend ist vor allem der Mund. Über kleinem runden Kinn zieht er sich zu einem breiten unendlich milden Lächeln. Die Mundwinkel liegen ganz spitz in den Wangen, die Lippen heben sich kaum merklich aus dem Stein. Dieser Mund ist es, der auf den ersten Blick die Herkunft eines cambodgianischen Kopfes verrät. Niemals lächelte der Erhabene zärtlicher. Die Fülle der erhaltenen Buddha Köpfe gehört dieser idealisierenden Richtung an.

Ihrer religiösen Bedeutung entsprechend sind brahmanische Köpfe häufig schreckhafter (Abb. 7). Die vergrößerten Augen, der drohende Mund lassen auf einen shivaitischen Kopf schließen. Das dritte Stirnauge und der Kopfputz sprechen gleichfalls dafür. Die brahmanische Gruppe von Cambodgia ähnelt häufig der verwandten Kunst der östlichen Nachbarn zum Verwechseln. In diesem Falle werden die Einzelheiten schärfer abgegrenzt, aus den sanften Hebungen der Augenlider wird eine Schwingung von einer Schlaf- zur anderen, die deutlich in die Nase überleitet. Die Umgrenzung der Lippen könnte ebenso wie die Einziehung und Umrandung am Kinn den Bart andeuten. Bei drohenden Gestalten treten noch Hauer aus der Oberlippe und Runzeln aus der Stirn. Für den drohenden Typus hat sich der khmer-Künstler eine Formel von höchster Einfachheit geschaffen, gerade aus dieser Einfachheit macht man ihm einen Vorwurf. Zu Unrecht, denn sie ermöglicht größte Ausdruckskraft. Es zeugt von den schöpferischen Fähigkeiten der Khmer, daß sie neben den idealisierten den gesteigerten Stil der verzerrten Köpfe stellen konnten.

Es ist ein Dogma der europäischen Kunstbeschreibung, die Werke als Höhepunkte zu loben, die der Natur am nächsten stehen. Dieser Standpunkt muß abgewiesen werden. Daß aber auch naturalisierende Möglichkeiten im cambodgianischen Schaffen lagen, beweisen vereinzelte wirklichkeitsnahe Stücke. Das bedeutsamste Beispiel dieser Art bildet den Mittelpunkt der im Juni 1923 im Musée Guimet in Paris eröffneten „galerie khmère“. Ein Kopf aus der Rotunde des gleichen Museums (Abb. 3, Höhe 36 cm) dürfte einen Brahmanen darstellen. Im Kopfputz wird wieder die Fissur schematisch verwertet. In der Bekrönung ist das Zeichen Om angebracht. An Stelle der Bartstilisierung tritt der plastische Spitzbart, gegliedert durch Schraffierung. Naturalistisch wirkt der Mund. Die vollen Lippen sind Merkmal der Rasse. Die Unterschiede gegen den idealisierten oder den verzerrtgesteigerten Typus sind gering, doch fühlbar. Der Mund ist wirklich, die Einzelheiten sind weniger der religiösen Grundstimmung angeglichen.

Die drei Möglichkeiten und Ausgangspunkte der Menschenwiedergabe sind in der khmer-Plastik nicht scharf zu scheiden. Sie geben das Gestaltungsausmaß dieser großen Kunst, ihr Pendeln zwischen Formel und Wirklichkeit. Wenn es in Anfangsstadien eine naturnähere Kunst gegeben hat, so ist sie noch verborgen, wahrscheinlich auch nicht von den Khmer geschaffen worden.

Die Erforschung des heute französischen Gebiets löst sich nur langsam aus der Denkmalbeschaffung und geht noch häufig an dem künstlerischen Wesen vorüber. Das beweist wieder das zweite Heft der Zeitschrift *Arts et Archéologie khmers* (Verlag A. Chailamel, Paris). In seiner Studie über die Psychologie des Khmer Künstlers übersieht Groslier, daß die Begriffsscheidung vom Handwerker bereits europäisch ist. Wertvoll ist seine Arbeit über einen Tempel, dessen Anfänge bis ins 7. Jahrhundert zurückgehen. Ein Aufsatz über Keramik rutscht schnell in die Gegenwart ab. Dann druckt man — auf Kunstdruckpapier — Bürohatzellen, so einen Bericht über die Unterbringung

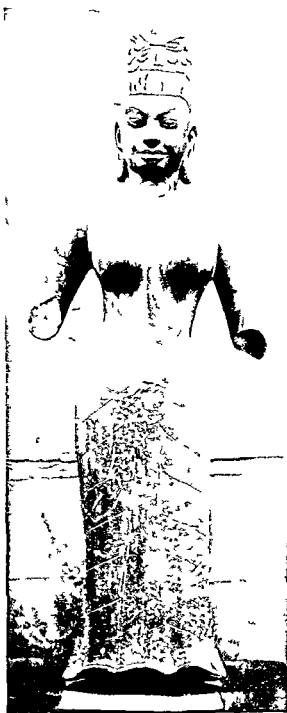


Abb 9  
 Brahmanische Göttin Stein Laos  
 Höhe 1,30 m  
 Musée Indo Chinois Paris



Abb 10

Buddha Metallplatte Siam

Museum für Natur- und Völkerkunde Berlin



Abb 11

Buddha-Image Bronze Siam

Sammlung Cassin | Louvre Paris

archaische Gruppe unterbrochen, für Birma noch nicht aufgeklärt) Sie gipfelt in der sehr breiten Auswertung der Entstehungsformen, die ähnlich wie auf den Inseln Ceylon und Java von einer für uns unbegreiflichen Reife sind Dieser Epoche gehören die Cambodgia und Champaplastiken und als Ausklang die Laosfigur an Die siamesische Metallplatte zeigt die Auswirkung in der Kleinkunst. Etwa im 11. Jahrhundert setzt eine kubische Welle ein, die schivere vereinfachte Formen bevorzugt, der birmanische Kopf steht noch unter ihrem Einfluß Mit dem 14. Jahrhundert verroht die Kunst in einigen Bezirken überhaupt oder erstarrt wie in Siam, dessen Bronzekopf als einziger Beleg der Spätzeit diene

Gewisse Lösungen sind gemeinsames Gut des ganzen Kunstkreises Bevorzugt, fast allein herrschend ist die unbewegte, frontal und symmetrisch aufgenommene Gestalt Für Schritt- oder Armbewegung gibt es nur ganz wenig Beispiele, vor allem Tänzerinnen oder Klemplastiken Die asymmetrische Ausbiegung der Hüfte, das beliebteste Bewegungsmotiv Vorderindiens, ist überhaupt nicht bekannt, nicht einmal bei weiblichen Gottheiten Die Auspendelung des Blockes oder der Einzelform (eines Kopfes etwa) ist von vollkommener Beruhigung kubische (der Nagathron, Abb. 5), vor allem aber sphärische Bildungen bieten allein die Grundformen der plastischen Mittel Die Proportionen der Körper sind gedrungener als im Westen, ohne voller zu wirken. Das Gewand unterdrückt Hinterindien, kommt es zur Geltung, so bietet es sich leicht dem Dekor, dem ja diese Skulptur überhaupt so häufig dienen muß Die dekorative Bindung an die Architektur macht auch die Abhängigkeit der Champaplastik von der Rückwand verständlich Der ganze Ausdruck sammelt sich in den Köpfen Über die cambodgischen sagt Groslier „Das Antlitz einer Statue ist der Triumph der Unbeweglichkeit.“ Diese Behauptung läßt sich auf die Plastik Hinterindiens überhaupt ausdehnen Durch diese Eigenschaft tritt sie in Gegensatz zu der rhythmischen Bewegtheit Vorderindiens. Es ist die rassenmäßige Veranlagung der Schöpfer, die durchbricht. Ihr glücklicher Quietismus schafft sich die für seine Absichten ausdrucksstärksten Mittel Das läßt sich bis in Einzelheiten der Gesichts- und Körperbildung nachweisen Neben dem Bodenständigen sind die Einflüsse des kulturell mächtigeren indischen Kerns überall aufweisbar Würde man sich aber mit deren Erkenntnis begnügen, so ginge man — wie so oft in Europa und fast immer im Orient — am Wesentlichsten, an der schöpferischen Eigenleistung vorüber Nicht was die Bildhauer Hinterindiens übernahmen, macht ihre Werke bedeutsam, was sie an menschlicher Besonderheit ausformen konnten, muß an erster Stelle interessieren

Selbst in einem so entlegenen und unerforschten Erdteil kann man weiter gehen und für jede geschlossene Volkseinheit einen Nationalstil feststellen, der sich elementar in mitten eines lebhaften kulturellen Austauschs behauptet Die religiöse Symbolkunst aller nicht zersetzten Völker entspringt eben auch in Asien dem geheimsten Triebleben und entschleiert eine besondere und deshalb wertvolle Wesensart. Die ostindischen Gestalter fanden ihre Darstellungsmittel aber keineswegs in einer kopierenden Naturalistik, ihre Verwendung der Rassenmerkmale beruht auf einer sicheren Auswahl — getroffen aus dem künstlerischen Instinkt War dann in kurzer Zeit (uns scheint es von Anfang an) der formale Vorrat umzirkelt und vorgeschrieben, so trat noch lange nicht die oft gerügte Erstarrung ein Bei der unerhörten technischen Vollendung der Skulpturen von Cambodgia, Champa und Siam gibt es kein Gerede von Nichtkönnen, vor allem aber keinen Einfluß des hellenistischen Europa. Im eigentlichen Asien hat sich das asiatische Kunstgenie mannigfaltig genug manifestiert, es ist unnütz, die beschämende Bestätigung eines allgemeingültigen Europa noch suchen zu wollen, wenn die blutvollste Statuaria auf einem Boden wachsen konnte, der wie der Hinterindiens erst nach seiner vollen kulturellen Verödung in die Weltstraßen zwischen Orient und Okzident einbezogen wurde

# AUFGABEN UND METHODE EUROPÄISCHER FORSCHUNG IM BEREICHE OSTTLICHER KUNST

Von CURT GLASER

Die Frage nach Aufgabe und Methode europäischer Forschung auf dem Gebiete ostasiatischer Kunst ließe sich bequem dahin beantworten, daß Aufgabe der Forschung immer nur eine, und ihre Methode auf allen Gebieten ihrer Betätigung die gleiche zu sein habe, mit anderen Worten, daß der gesamte gelehrte Apparat von Quellenforschung und Stilkritik aus Europa nach Asien zu übertragen sei, sofern eine Forschung, die den Namen der Wissenschaft für sich in Anspruch nehme, sich dem Gebiete ostasiatischer Kunst nähern wolle. Diese scheinbar sehr einleuchtende Forderung muß jedoch ebenso an äußeren wie an inneren Schwierigkeiten der anders gearteten Materie scheitern. An äußeren darum, weil die Schwierigkeiten der Sprache und Schrift immer ein unübersteigliches Hindernis bilden werden. An inneren, weil die Mittelstilkritischer Vergleichung auf die sich die Bilderattribution in Europa stützt, auf das ostasiatische Tuschbild nicht anwendbar sind. Unsere Vorstellung von der originalen Handschrift der großen Meister der Sung-Dynastie ist viel zu lockenhaft, um ein ernsthaftes Urteil über die Zuschreibung einzelner Werke zu begründen. Man wird die zahlreichen Kopien, die mit berühmten Namen bezeichnet sind, auf Grund ihrer geringen Qualität abzulehnen vermögen. Aber es kann nur ein Lächeln erregen, wenn Pseudokennerschaft sich vermißt, über die Berechtigung traditioneller Zuschreibungen altüberlieferter Meisterwerke, womöglich auf Grund von Abbildungen ein kritisches Urteil abzugeben.

Methoden, die im Bereiche der Wissenschaft von europäischer Kunst sich wohl bewährt haben, erweisen sich dem europäischen Forscher, der das Gebiet ostasiatischer Kunst betritt, als unanwendbar. Und wenn gerade der Kenner des Ostens sich des alt eingewurzelten europäischen Kulturhochmutes zu entäußern gelernt hat, so sollte er sich nicht scheuen, bei den durch Tradition und Übung des Auges berufenen japanischen Teemeistern in die Schule zu gehen, um ihnen die Methode der Anschauung und Beurteilung östlicher Tuschbilder abzulauschen.

Aber nicht die Frage, in welchem Grade das möglich sei, steht zur Erörterung. Die Möglichkeit, daß ein Europäer ganz in der fremden Kultur aufginge, kann zugegeben werden, wie es Japaner gibt, deren Streben es ist, sich an der europäischen Kunstforschung zu beteiligen. Ein solcher Austausch der Kräfte führt zu keiner Bereicherung. Dem Buche eines Japaners über Botticelli wird um so weniger spezifische Bedeutung zukommen, je strenger es der europäischen Methode sich anschließt, und genau so darf es nicht das Ziel einer deutschen Monographie etwa über Sesshū sein, das Buch eines Japaners zu ersetzen.

So kann die Methode, die zur Diskussion steht, nicht die europäische sein, weil sie nicht anwendbar, und nicht die ostasiatische, weil sie nicht nutzbringend wäre, und es erhebt sich die Frage, was denn auf anderen Wegen als diesen beiden erstrebenswert und erreichbar sei.

Erstrebenswert ist zunächst und vor allem wie im Museumswesen so im Bereich wissenschaftlicher Bearbeitung die Befreiung der Kunst aus der Verbindung mit der Ethnologie. Gewiß kann die Kunstgeschichte ebensowenig der Kenntnis der kulturellen Voraussetzungen wie die Ethnologie der Kenntnis der künstlerischen Lebensäußerungen entraten. Ist das religiöse Bedürfnis eine der Triebkräfte künstlerischen Schaffens, so ist insbesondere enge Vertrautheit mit den Formen des Glaubens und des Kultus notwendig für das Verständnis des Bildwerks. Aber Voraussetzung für seine spezifische Deutung ist nicht Kenntnis der Sprache und Sitte, sondern Vertrautheit mit den Problemen formaler Gestaltung überhaupt. Der Kunstforschung wird zur Hilfswissenschaft, was die Ethnologie im Mittel

punkte des Interesses stehen muß Und an dieser Stelle wird die materielle Schwierigkeit in der restlosen Bewältigung ostasiatischer Sprachen entscheidend, die als unmöglich gelten kann, sofern nicht ihr Studium zum eigentlichen Inhalt einer Lebensarbeit gemacht wird. Nicht weil die Wichtigkeit der Sprachkenntnis geleugnet wird, sondern weil menschlichen Kräfte eine Grenze gesetzt ist, muß von seiten der Kunstforschung für eine Arbeitsteilung eingetreten werden, wenn nicht völlige Resignation das Gebiet östlicher Kunst der nebenamtlichen Bearbeitung durch die Sprachwissenschaft der Sinologie ausliefern soll

Die innerhalb Europas selbstverständliche Forderung, daß der Forscher die Sprache des Landes, mit dessen Kunst er sich beschäftigt, vollkommen beherrschen müsse, hat keine Geltung im Bereiche des fernen Ostens, weil die Forderung als solche unerfüllbar ist. Mit diesem Verzicht aber entfällt auch die Möglichkeit der Anwendung gleicher Arbeitsmethoden für beide Gebiete. Der Kunsthistoriker, der die literarischen Quellenwerke und die Inschriften, an deren Auslegung die zünftige Sinologie selbst oft genug scheitert, im besten Falle nur höchst unvollkommen zu lesen imstande ist, sieht sich auf die Mithilfe fremder Hilfskräfte angewiesen, und es kann nicht sein Ehrgeiz sein, etwa in der Quellenkunde selbständige Arbeit zu leisten

Nach so viel negativen Bestimmungen ist endlich die Frage erlaubt, was denn der von allen Seiten eingeengten Forschung an Aufgaben verbleibe, was ihrer Methode erreichbar sei. Es ist in der Tat genug, und es läßt sich mit einem Worte so definieren, daß ihre Bemühung auf die Bereitstellung des Materiales für die große Aufgabe einer Weltgeschichte der Kunst gerichtet sein solle. Im Verlaufe der letzten Jahrzehnte hat sich der Horizont der historischen Wissenschaft außerordentlich geweitet. Es geht nicht mehr an, Weltgeschichte vom engumgrenzten Standpunkt europäischer Überlieferung zu betrachten. Für die Geschichte der menschlichen Kultur sind Indien und China nicht minder wichtig als Ägypten und Griechenland. Dieser Erkenntnis gilt es zu dienen. Es gilt, die Bausteine für eine umfassende Geschichte der künstlerischen Betätigung des Menschen zu bereiten, und es gilt, einer allgemeinen Kunstwissenschaft das Material zu liefern für eine nicht einseitig im klassischen Kanon befangene Ergründung der Möglichkeiten und Notwendigkeiten schöpferischer Formbildung.

So erweist sich die kunsthistorische und ästhetische Deutung des neu in den Gesichtskreis eingetretenen Materials als die erste Aufgabe. Aus Formbeziehungen sind die historischen Verknüpfungen der Stile, aus Formveränderungen entwicklungsgeschichtliche Vorgänge abzulesen. Solchem Zweck vermögen die am europäischen Material erprobten Methoden in gewissem Maße zu dienen, und sie geben dem Forscher ein Rüstzeug an die Hand, das seiner Arbeit in der gewiesenen Richtung Überlegenheit über die nur das Einzelwerk deutende Analyse östlicher Kenner sichert. Es wäre nutzlos, mit diesen auf ihrem eigenen Gebiete in Wettbewerb treten zu wollen. Aber den vorbereiteten Stoff den größeren Zusammenhängen einzuordnen, ist eine Aufgabe, die demjenigen vorbehalten bleibt, der über dem Einzelnen das Ganze im Auge behält, der in der speziellen Formgebung das übergeordnete Gesetz zu erkennen sich bemüht.

Eine nicht zu unterschätzende Gefahr droht auf diesem Wege. Dem Europäer liegt es selbstverständlich nahe, die Schöpfungen der Asiaten mit den Werken eigener Kunst zu vergleichen. Ob dieser Vergleich — je nach Geschmack oder Laune dessen, der ihn anstellt — zugunsten der einen oder der anderen Seite ausfällt, ist relativ unerheblich, gefährlich ist der Vergleich als solcher, da er notwendig zu schiefen Urteilen führt. Aber selbst die unbedenkliche Anwendung der uns geläufigen ästhetischen Grundbegriffe auf das neue, fremde Material muß bedenklich erscheinen. Diese Begriffe sind auf empirischem Wege gewonnen, aus der Analyse westlichen Kunstschaffens. Sie selbst sollten, anstatt auf ein anderes Material angewendet, an ihm vielmehr zunächst nachgeprüft werden. Es

kann nicht die Aufgabe sein, östliche Formen in das an westlicher Kunst erprobte Begriffssystem zu zwingen, sondern dieses System selbst zu erweitern, aus dem Material östlicher Kunst die Begriffe abzuleiten, die seiner Deutung dienen und auf der so gewonnenen, breiteren Grundlage den gemeinsamen Nenner zu finden, der einer Weltgeschichte der Kunst die denkwürdige Voraussetzung zu geben vermöchte. Aus der Analogie westlicher Methode, nicht durch ihre Übertragung ist der Weg zur Deutung östlicher Kultur zu suchen.

Zieht man endlich die praktische Folgerung aus solcher Erkenntnis, so bleibt das große Kapitel der Quellenkunde außerhalb des Bereiches europäischer Forschung im Gebiete ostasiatischer Kunst. Ebenso muß sich die Kritik der Grenzen ihrer Möglichkeiten bewußt bleiben. Sie wird nicht auf die Prüfung der Echtheitsfrage, auf die Bestimmung von Zeit und Herkunft der Denkmäler zu verzichten brauchen, aber sie wird in letzten Fragen wie denen der Meisterzuweisung sich Bescheidung aufzuerlegen haben. Dagegen wird sie ihre Aufgabe in einer allseitigen Interpretation und Kombination der Denkmäler finden. Ihr letztes Ziel aber ist das der Kunstgeschichte überhaupt, es beruht in der zusammenhängenden Darstellung der spezifisch künstlerischen Entwicklung, als eines Teiles der gesamten kulturellen Entwicklung der Menschheit.



# CHINESISCHE BUDDHA- UND BODHISATVAKÖPFE

von OTTO FISCHER /  
Mit 7 Abbildungen auf Tafel 94—98

Die Geschichte der chinesischen Plastik ist heute erst ganz bruchstückweise bekannt. Doch läßt vieles darauf schließen, daß in denselben Epochen, in denen die große chinesische Malerei ihre Entfaltung und höchste Blüte erfahren hat, an den von der buddhistischen Kirche gestellten Aufgaben auch eine große plastische Kunst erwachsen ist, deren Meisterwerke neben den Schöpfungen des ägyptischen und des indischen, des hellenischen und des westlichen Kulturkreises ihren eigenen Gehalt, ihre eigene Form und ihren eigenen Wert in sich herausgebildet und vollendet zeigen. Diese chinesische Entwicklung setzt wahrscheinlich nach den Han, d. h. etwa im 3. oder 4. Jahrhundert ein und hat unter den Sung (10—13. Jahrhundert) ihre späteste und letzte Reife erlebt. Etwa vom 7. Jahrhundert ab geben die noch in zahlreichen Beispielen erhaltenen japanischen Tempelstandbilder im Nachklang einer zumeist kopierenden und von der chinesischen durchaus abhängigen Kunst ein ungefähres Bild der festländischen Gestaltung und ihrer Wandlungen. Für die Zeit vom 5. bis 8. Jahrhundert bieten die aus dem gewachsenen Fels gehauenen und mit Skulpturen überdeckten Höhlentempel, speziell von Yün-kang und Lung-mên der Forschung ein reiches, wenn auch einseitiges Material. Allein das japanische Werk ist doch immer nicht ein chinesisches, und die Buddhanschen der Felsentempel enthalten wohl eher die Werke von Handwerkern als von führenden Meistern, sie sind uns Europäern auch nur in Photographien und Publikationen zugänglich, die das Feinste der plastischen Form, ja das eigentliche Erfühlen und Erleben dieser Plastik uns kaum vermitteln können. Es ist ein Glück, daß wenigstens einige kleine Bronzen und eine größere Zahl abgeschlagener steinerner Buddha- und Bodhisatvaköpfe aus dem ersten Jahrtausend den Weg nach dem Westen gefunden haben. So ist es möglich, aus eigener Anschauung eine Reihe der bedeutendsten und bezeichnendsten Köpfe zusammenzustellen und an diesen die Eigenart der chinesischen Gestaltung und die verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung darzulegen. Bei solcher Beschränkung des Themas werden die Unterschiede und Gegensätze um so deutlicher sprechen. Und wenn es ohne die Anhaltspunkte der Provenienz und Daterung nicht möglich sein wird, zeitlich genaue Bestimmungen zu geben, so mögen die Zeitangaben nur als ungefähr und vermutungsweise, die entwicklungsgeschichtliche Reihe dafür als um so einleuchtender, unbestreitbarer und wesentlicher erscheinen.

Am Anfang der Reihe steht eine überlebensgroße steinerne Kuan-yin in ganzer Gestalt, die 1911 in Paris zu sehen war und seither in das Bostoner Museum gelangt ist. Es ist zwar die Meinung ausgesprochen worden, daß diese Figur mit den Nischengestalten der 523—533 daterbaren Höhle Lao-chün-tung bei Lung-mên aufs engste zusammengehöre, doch widerspricht dem die ganz abweichende plastische Tiefenschichtung der sitzenden Körper in Lao-chün-tung — eine freiplastische Parallele hierzu ist vielmehr die bronzene Shakratinität im Horyuji-kondo von 623, die am Anfang der japanischen Bildnerei steht — und das andere Liniengefühl, das hier eckig ausfahrend und kapriziös, bei unserer Figur aber in weichen und lappigen Rundungen sich auslebt. Ich glaube vielmehr, daß man die Bostoner Kuan-yin in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts zurückdatieren und damit an den Beginn der eigentümlich chinesischen Entwicklung buddhistischer Skulptur — soweit sie wenigstens heute bekannt ist — stellen darf. Die älteren Felsentempel von Yün-kang (seit etwa 415 n. Chr.) zeigen noch ganz die Nachbildung der aber Turkestan nach China gelangten indischen Buddhagestalten. Es ist eine Darstellung runder Körperlichkeit, bei der das Gewand vollkommen dem Leibe angeschmiegt und untergeordnet ist. Eine künstlerische Durchdringung der Form sucht man hier noch vergeblich. Unsere Bostoner Statue bildet hierzu den entschiedensten Gegensatz. Hier ist der Leib aller



Alt 3 K 1 f e 1 H 1 w 1 H 1 f 1 t J 1 d 1 r  
 S 1 1 S 1 d 1 B 1 u 1 l



dung zusammengezogen, im Gegensatz dazu erscheint die breite Stirn als flach in der Mitte, aber der ganze Kopf wird nun überragt und zusammengefaßt durch das mächtige perlengeschmückte Diadem, das ihn anders als früher das kleinere überstrahlt und bekront. Unterhalb dieser Einfassung, die schon den Nimbus vordeutet, ist nun alles spannendes und geschwungenes Leben: die Brauen springen in hohem Bogen aus der Nase, die mehr als bisher eingesenkt und munter himmelfahrtsmäßig erscheint, und ganz anders als bisher sind nun alle Organe der Sinne in lebendigster Spannung: die Augen, die unter den deckenden Lidern herauszuquellen, die Nasenflügel, die zu schupperscheinigen, und der Mund, der zu einem heitern und feinen Lächeln gespitzt ist. Diese Sinnesorgane beherrschen und überstrahlen das ganze Gesicht mit ihrer lächelnden Spannung, sie geben ihm einen Ausdruck geistiger Aufgewecktheit und Jugendfrische, der freilich von dem Charakter überirdischer Beschaulichkeit und Milde, wie ihn sonst die Bodhisatvas zu zeigen pflegen, ein wenig absticht. Dem entspricht aber die geschliffene Klarheit und lebendigste Zartheit aller Formenempfindung und Formenbeseelung in diesem durch und durch bewegten Gesicht, und so zeigt sich hier der archaische Stil dieser chinesischen Plastik in seiner reifsten und blühendsten Entfaltung, wie eine Knospe unmittelbar vor dem Aufbrechen ihrer noch gebundene Fülle. Man denkt an das Lächeln der Koren von der athenischen Akropolis, an das gothische Lächeln der Heiligen und Engel von Chartres und Reims.

Der nächste Kopf — ist es der eines Buddha oder eines Bodhisatva? — befindet sich im Besitz eines schwedischen Sammlers. Hier ist nun der vollkommene Gegensatz zu allem Bisherigen, hier ist nicht mehr Versuch und Ansatz, sondern Reife und Erfüllung, und die ganze Erhabenheit eines großen und strengen Stils. Dabei ist dieser Kopf von der zartesten und edelsten Beseelung erfüllt. Noch erinnert der kleine, leise zum Lächeln geschürzte Mund, erinnert auch die Empfindsamkeit der leichten Bewegung im Hals ein wenig an die Zierlichkeit des älteren Stils, aber ganz erstaunlich ist jetzt die vollkommen herrschende Einheit, zu der alle Einzelformen des Kopfes zusammengefaßt sind in der einen durchwaltenden Grundform: dem Ei. Mit einer unbeschreiblichen plastischen Reinheit und Klarheit beherrscht diese Eiform das ganze Gesicht. Es schwebt in reinster Symmetrie: um die Hauptachse schließen sich die einfach gerundeten harmonischen Kurven, den flachgespannten Bogen von Kopfumriß und Haaransatz antwortet die weichere und kleinere Rundung von Wangen und Kinn, so daß die Stirn königlich das Gesicht beherrscht. Ganz neu ist nun auch die Bedeutung der Augen, die unter ihren ganz groß geschwungenen Brauenbogen still in mandelförmigen Schalen liegen, ganz neu die einfach strenge Vertikale der Nase, die zusammen mit dem bekronenden Buddhabild über dem Scheitel dem Gesicht eine hohe und ragende Erhabenheit verleiht. Der kleine zierliche Mund ist dem unter- und eingeordnet. Offenbar beruht diese ganze Formenordnung auf einem mathematisch durchdachten System gebundener Proportionen, die einem solchen Kopf den höchsten Adel des Gesetzmäßigen geben. Innerhalb dieses Systems ist wiederum die plastische Form mit einer unsäglich Reinheit des Empfindens durchfühlt und ausgeglichen, und so ist schließlich ein seelischer Ausdruck von menschlicher Zartheit und göttlicher Größe hier verwirklicht, der als der Widerschein eines inneren Lächelns von durchseeltester Weisheit auf diesem friedvoll-erhabenen Antlitz erscheint.

Köpfe von solcher klassischen und durchgeistigten Vollendung sind unter den chinesischen Felskulpturen sonst nicht bekannt geworden. Der Typus selber ist nicht häufig und so ist es nicht ganz leicht, ihn zeitlich genauer festzulegen. Negative Erwägungen des „Nicht mehr“ und „Noch nicht“ machen es nur wahrscheinlich, daß man ihn rund um das Jahr 600 n. Chr. wird einsetzen dürfen. Und es scheint mir ferner wahrscheinlich, daß dieser neue Buddhatypus und dieses neue Proportionssystem nicht ohne den

Einfluß indischer Vorbilder zu erklären ist. Auch die indische Plastik hat in diesen Jahrhunderten ihre höchste Entfaltung erlebt, und wenn auch die Buddhastatuen von Sarnath und Mathura, die etwa dem 5. Jahrhundert angehören, noch einen anderen rundlich-volleren Kopfstypus zeigen, so finde ich doch z. B. in manchen Köpfen vishnuitischer Gottheiten in der Höhle von Badami (6. Jahrhundert) das hohe und reine Oval und die beherrschende Vertikale des Gesichts sehr deutlich vorgebildet. Genauere Vergleiche dürfte möglicherweise die Verwandtschaft mit den Proportionen des Navathalam oder Dasa-thalam Systems der Silpa-shastras und der späteren südindischen Skulptur ergeben. Die Beziehungen der chinesischen Buddhaplastik zu der indischen sind gerade in diesen Jahrhunderten gar nicht eng genug zu denken, sind doch indisch nicht bloß die Gottheiten selber und alle Grundmotive ihrer plastischen Bildung, bis in die kleinsten Motive von Schmuck und Ornament findet man überall das indische Vorbild. Und doch erscheinen wiederum in ihrem innersten Wesen diese Köpfe und diese Buddhagestalten so gar nicht indisch. Eine Gestalt wie jene zuerst besprochene Kuan-jin wäre in Indien vollkommen undenkbar. Die Irrealität ihrer Proportionen, ihres Faltenwellenspiels, ihrer ganzen plastischen Existenz läßt sie als transzendental und in einer jenseitigen Sphäre existierend erscheinen. Die indischen Figuren, auch die erhabensten, verharren immer in dem Bereich einer pflanzenhaft blühenden körperlichen Wirklichkeit. Auch das göttliche Leben wird als in göttlich vollendeten Körpern pulsierend und erscheinend gedacht. Dem Chinesen ist der menschliche Leib nie verehrungswürdig, eher stets verächtlich vorgekommen. So behandelt auch seine Plastik den Leib, unterdrückt ihn, transformiert und übersetzt ihn in ein abstraktes Gebilde von jenseitiger Musik der Proportionen und fremdartiger Erhabenheit. Und diese Existenz in einer jenseitigen Sphäre des inneren und vergeistigten Erlebens gibt auch seinen Buddhaköpfen jenen Ausdruck überwirklicher Gestigkeit und Beseelung, die nicht wie bei den Indischen eine vergleichsweise immer noch sinnliche „beatitudo“, sondern der lächelnde Frieden klarster Erkenntnis ist.

Zum mindesten bis zur Kulminationshöhe des klassischen Stils, die man wohl im 7. Jahrhundert annehmen darf, geht diese abstrakte Erhabenheit der plastischen Gestaltungsweise. Dann setzt allmählich mit der runderen Kurve und mächtigeren Fülle der Gestalten eine Annäherung auch an die körperhaftere und blühendere Erscheinung ein, die allmählich zu einer Umgestaltung des plastischen Sehens und Schaffens geführt haben muß. Diese Entwicklung läßt sich in Japan recht deutlich verfolgen und ist auch schon mehrfach aufgezeigt worden. Schwieriger sind die wirklich bedeutenden chinesischen Beispiele für sie zu finden, denn die Felsskulpturen werden gerade um diese Zeit immer derber und leerer. An diese Stelle gehört nun ein Steinkopf, der früher im Besitz des Hauses Glenk Worch in Berlin gewesen ist. Er dürfte ungefähr in den Anfang des 8. Jahrhunderts zu setzen sein. Gegenständlich wie auch dem Stil nach bieten die engsten Parallelen jene bemalten Tonfiguren, die als Begleiter und Zuschauer auf den plastischen Gruppen des Parinirvana, der Disputation von Monju und Juana und der Mikuluzene in der Pagode des Horyuji zu Nara angebracht und im Jahr 711 n. Chr. entstanden sind. Dieselbe Haartracht der (vielleicht um ein Buddhabild) über dem Scheitel erhöhten Haarschnecke deutet auch hier vielleicht auf ein Gottwesen (Deva?) des hinduistischen Pantheons, doch scheint sie freilich auch bei Bodhisavafiguren (Kwannon) um diese Zeit vorkommen. Vergleicht man nun diesen Kopf, der in seinem Vorwurf wie in seiner gesamten Formenbildung noch die unverkennbarste Ähnlichkeit mit dem älteren jenseitigen schwedischen Sammler hat, des näheren mit diesem, so wird der inzwischen erfolgte Gang der künstlerischen Entwicklung überaus deutlich. Bei der gleichen Grundform ist eine Ausgestaltung ins Breitere und Vollere eingetreten, die Strenge der reinen und klaren Formen, der symmetrischen Fügung, der scharfen Linienbegrenzung ist durchaus ge-

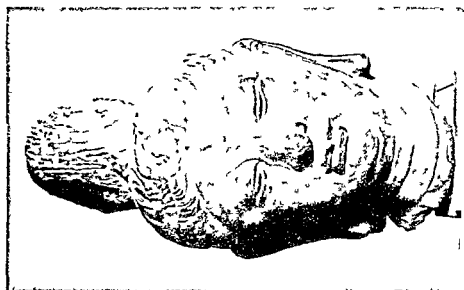


Abb. 3. Vorderansicht

Kopffem. s. Deva oder B. II. Jh. v. Chr. Anfang des 8. Jahrhunderts  
F. 10. 1. Gl. x. W. 1. H. 1



Abb. 6. Seitenansicht

schwunden und an ihre Stelle ist nun ein ausgesprochenes Gefühl für die Fülle und Weichheit der lebenden Formen, für die Stofflichkeit und die Lebendigkeit der Oberflächen getreten. Man empfindet nun sehr stark die besondere Beschaffenheit und den Gegensatz von Haut und Haar, man spürt die Fettpolster unter der Haut und es schwebt nun um die Ränder von Augen, Nase und Mund eine schwimmend-unbestimmte Bewegung die den Schein augenblicklichen Lebens erweckt. Der Schritt von der strengen Form zur malerisch erweichten, der Schritt von Pludias zu Praxiteles ist so auch hier in China getan. Die Plastik ist sinnlicher geworden und als seelischer Ausdruck gibt sie nun einem solchen Kopf eine gewisse schwermutvolle und weiche Satttheit, die wiederum in gewissem Sinne an die indische Parallelentwicklung gemahnt. Differenzierung, Versinnlichung, Vermenschlichung wäre also das Zeichen der chinesischen Plastik im größten Jahrhundert der Tangdynastie — die alte erhabene Grundstimmung bleibt dabei immer vorausgesetzt und erhalten.

Geht man von hier zu dem Buddhakopf in deutschem Privatbesitz, dessen Profilansicht wir abbilden, so geschieht es in dem Bewußtsein, einen gewaltigen Sprung zu tun, über Jahrhunderte hinweg und in die Welt eines erstaunlich veränderten Erlebens und Gestaltens. Zeitliche und örtliche Vergleichung läßt uns hier beinahe im Stich, und doch sagt uns der Typus des Gesichts und der menschlichen Empfindung, sagt die künstlerische Souveränität einer freiesten und löhnsten plastischen Schöpfung daß dieser Kopf nirgends als in China seine Heimat haben kann. Gewisse Einzelheiten, wie etwa die Mundformen und die gesamte plastische und seelische Einstellung, machen es mir wahrscheinlich, daß die Zeit, welche die großen glasierten Lohan von Ichou geschaffen hat, ganz allgemein die Jahrhunderte der Sungdynastie, auch diesen Kopf hervorgebracht haben muß. Aber freilich — welcher Abstand auch noch zu diesen Meisterwerken einer ganz frei und malerisch mit flüssigen Oberflächen und bewegten Lichtern und Schatten gestaltenden Plastik! Sie erscheinen noch immer statuarisch und streng in begrenzender Form gebunden, erscheinen noch immer von schöner und adliger Menschenform bei aller seelischen Spannung und Erregtheit neben diesem auf den ersten Blick häßlich, mißgeformt, ja verächtlich wirkenden Kopf. Das ganze Hinterhaupt, der Schädel, ja die Stirn selber sind auf ein Minimum reduziert, fast nicht vorhanden, die Liddeckel schneiden in schrägem Schlitz quer über das Gesicht und sprechen jeder anatomischen Möglichkeit Hohn, das Gesicht erscheint, von vorne gesehen und wenn es nicht in das rechte Licht gestellt ist, platt, zusammengequetscht und leer wie die häßliche Maske eines niedrigen Kuli. Und doch ist es Buddha — nicht bloß die Urna, die Stirnmarke beweist es. Noch ist die alte Grundform der Buddhaköpfe erkennbar, die lang ausgezogenen Obren, die schräg geschwungenen Mandeläugen, die fast geschlossen sind, auch die kurze und stumpfe, wie allzu knapp abgeschnittene Nase kommt schon an Buddhaköpfen des 7 und 8 Jahrhunderts vor, die geschürzten Lippen sind noch mehr gerümpft, fast fischmäulig emporgezogen aber man findet genau den gleichen Zug als ein Moment intensiver Lebendigkeit bei dem Lohan von Ichou wieder. Dieser Buddha ist aber nicht mehr das indische erhabene Gottwesen, die ideale Schönheitserscheinung mit den 112 Vollendungskörpermalen des Cakravartin, es ist ein Chineser, ein niedrig geborenes menschliches Wesen mit flachem gedunsenem Gesicht, mit breiter Nase, mit aufgeworfenem Mund und eingefallenen, etwas hängenden Backen. Merkwürdig ist aber dann die Wahrheit dieser ungesunden, aufgeschwemmten, fast etwas krötenartigen Haut, die Wirklichkeit, mit der im Profil die Schatten und Lichter um die Augen, die Nase, die Lippen und das Kinn den Schein eines augenblicklichen zuckenden Lebens malen. Das Gesicht dieses Buddha will in halber Dämmerung oder wie eine Maske im Spiel wechselnder Lichter und Schatten gesehen sein. Es gewinnt dann eine intensive, unheimliche Lebendigkeit. Ein ganz freier und souveräner Künstler hat hier jede Vorstellung von Formenklarheit und

irgendwie plastischer Schönheit bewußt mit Füßen getreten, durch eine meisterlich lahne Behandlung der Oberflächen, die er knetet wie Ton, zaubert er ein Hell und Dunkelspiel schwankender und fließender Formen, die bei der rechten Beleuchtung und für das ergriffene Auge plötzlich zusammentreten zur Vision eines Hauptes von der erschütterndsten Intensität des Erlebens. Und es ist das alte Thema des Buddhabildes in einer neuen und unerhörten psychologischen Vertiefung: das Erlebnis der Versenkung, das Erlebnis des Mönchs, der allem Äußeren abgestorben in sich selber hineinschaut, in sich selber hineinhorcht, in sich selber hinein fühlt, riecht und schmeckt, um das Geheimnis des Nichts, das Geheimnis des All in sich zu erfahren. Wie bei dem Lohan der Versunkenheit, so befaßt und ergreift auch in diesem Buddhakopf das Insichhineinleben des Menschen in der innersten Versenkung, das Schmecken der Lippen und Nasenflügel, das Zucken der Wangenhaut und der Lider, während in ihm das Erlebnis der Beschauung und Erkenntnis sich vollzieht und nach außen Erloschenheit wie Mondschein auf einem Kraterfeld über seinen Zügen liegt. Es ist das individuellste, das objektivste und innerlichste Ergreifen des Buddhatums, das einen solchen Kopf zu formen vermochte, und es scheint mir mehr als wahrscheinlich, daß es der Buddhismus der Dhyana lehre, des Ordens der mystischen Versenkung ist, der in einer solchen Buddhavision sich aussprach. Diese ganz chinesische Weisheit und Übung, in der Tao und Buddha sich vereinigen, hat seit der Höhe der Tangdynastie die edelsten Geister Chinas an sich gezogen und in den Jahrhunderten der Sung das geistige Leben Chinas vollkommen durchdrungen. „Du selbst bist Buddha“ ist eine ihrer grundsätzlichen Erkenntnisse. Ihr Geheimnis ist das innere Erleben unaussprechbarer Wahrheiten, ihre Äußerung Paradox und symbolisches Tun. Die Dhyana Meister sind die Schöpfer der tiefsten und geistigsten Kunst, die der Osten geschaffen hat, der chinesischen Schwarzweißmalerei der Sungdynastie. Daß sie auch in der Plastik sich ausgesprochen haben, scheint mir der vorliegende Buddhakopf zu beweisen. Sie haben auch hier wie in der Malerei die letzten und kühnsten Konsequenzen der ganzen vorangehenden Entwicklung gezogen. Auch das Plastische ist hier nur ein Spielball, nur ein Zeichen für das innere Gesicht. Aber das geschaffene Bild bleibt nun bestehen und aus seinen Formen winkt geheimstes Erleben der fremden Seele herüber bis in die weltweite Ferne der unseren.



Die hier gebotene Arbeit umreißt einen engbegrenzten Teil jener künstlerischen Probleme, die, räumlich auf die Mittelmeerländer, zeitlich auf die Jahrhunderte um Christi Geburt und der Darstellung nach auf das Figurale beschränkt, die Kunstkreise des Westens mit dem Osten verknüpfen. In den vorliegenden Ausführungen kommen die Denkmäler zur Sprache, welche sich hauptsächlich um zwei Grundformulierungen um das „Yoga“ und das „Yakshi“ Motiv, gruppieren.

## Das „Yoga“-Motto

Ich gehe von einer koptischen Knochenschnitzerei aus (Tafel 99, Abb 1)<sup>1</sup>. Eine männliche Gestalt sitzt auf einem kleinen Podium in der Weise, daß ihr rechtes Bein untergeschlagen erscheint, der Oberschenkel, dessen Abgrenzung zum Becken deutlich sichtbar ist, senkt sich nach unten bis zum Knie und bricht dann im rechten Winkel bis zum Fuße um, der unterhalb des noch sichtbaren Geschlechtsgliedes in die zerstörten Zehen übergeht. Über dem Bein erhebt sich, in den üblichen Proportionen strengster Frontalität, Bauchpartie und Brust. Die unentwickelten Arme, am Ellbogen in spitzem Winkel gebogen, sind so zur Brust geneigt, daß die Hände fast nebeneinander vor ihr liegen. Die rechte Hand ist zerstört, ihre Stellung also ungewiß, die Linke scheint das Ende eines bis über das linke Bein herabfallenden Gewandes zu halten.

Wulff hat die Figur in seinem Katalog als bis zu den Knien sichtbar bezeichnet, wobei er auf die Rückseite verweist und die Möglichkeit einer weiblichen oder hermaphroditischen Gestalt erwogen. Für diese nicht näher begründete Hypothese des Hermaphroditismus könnte der Umstand sprechen, daß beide Hände der Figur gegen die Brust gepreßt erscheinen, eine Stellung, die als Ausdruck der Fruchtbarkeit besonders weiblichen orientalischen Idolen zukommt. läßt man aber einerseits die Annahme offen, daß die Funktion der rechten Hand auch eine andere sein könnte und gibt man andererseits zu, daß die linke Hand einen Zipfel des herabfallenden Gewandes hält, so ist die Deutung auf Hermaphroditismus behoben. Ob aber wirklich ein Gewand gegeben ist, erscheint zuerst fraglich. Denn auf der Rückseite ist keine Spur desselben angedeutet, dort beginnt nach kurzer Rückenpartie eine tiefe Kerbe, die den unteren Teil der Figur in zwei Hälften, wohl die Oberschenkel, zerteilt. Danach wäre also die Gestalt in der Rückenansicht unbekleidet und die Frage berechtigt, ob das, was Wulff und ich als Gewand zu erkennen glauben, nicht nur eine aus irgend einem Grund unbearbeitete Stelle des Beinstückes sei. Ich halte aber die Kerbe der Rückseite nur für eine Ungeschicklichkeit des Handwerkers, da wie mit der Vorderseite anatomisch in keiner Weise zusammengeht.

Der abgebrochene Hals (ob ihn nicht irgend ein Reif schmückte?) trägt einen großen Kopf mit spitzer Mütze, die bis zu den Ohren reicht. Das Gesicht ist bartlos, fast schwammig, die Augen wie schlafend geschlossen. Die Gesamtansicht ist die eines wie in Versenkung träumenden Mannes mit untergeschlagenem Bein. Ich halte diese innerhalb der erhaltenen ägyptischen Knochenschnitzereien hellenistischer Zeit als Unikum zu wertende Figur für ein kultisches Idol.

Wenn wir also zu der Annahme neigen, in diesem in Kontemplation ruhenden Manne eine göttliche oder gottähnliche Gestalt zu sehen, werden wir uns zur Erhärtung dieser Überzeugung nach Parallelbeispielen umsehen müssen. Dabei kommt es heraus, daß nicht nur in Ägypten, sondern in ganz Eurasien von Gallien bis Indien eine Schicht

<sup>1</sup> Oskar Wulff, *Altchristliche Bildwerke* 1909 2. Nachtrag Nr 2258 die Abbildung nach eigener Aufnahme.

vorliegt, die ein und dasselbe Thema mit verschiedenen, der Eigenart der betreffenden Völker angepaßten Veränderungen variiert. Wir wollen zuerst die äußerste westliche Gruppe dieser ähnlichen Denkmäler, die gallische, ansehen und von dort aus entlang den beiden Hauptverkehrswegen, dem Nord (Völkerwanderung) und dem Südstrom (des westasiatisch internationalen Mischstiles) rückläufig bis zum Ausgangspunkt, dem äußersten Osten (Indien) wandern. Der Weg wird deshalb von uns verkehrt (sowohl dem Raum, als der Zeit nach) angetreten, weil man den Denkmälern der Zwischenländer dadurch, daß ihre Typen nur im Kunstgewerbe erhalten sind, bisher um so weniger Beachtung schenkte, je näher man dem indischen Osten kam.

Ich bringe zunächst eine Auswahl aus den gallo-römischen Denkmälern (Tafel 99, Abb 3 und Tafel 102, Abb 3 und 4),<sup>2</sup> gehe aber nur auf eines ausführlich ein. Denn die andern fasse ich platzmangels dahin zusammen, daß immer eine der heiligen Figuren in einer mehr oder minder starren Frontalansicht gegeben ist, die durch die untergeschlagene Beinstellung noch gefördert wird. Die Hände sind in irgendwelchen Beschäftigungen vor die Brust gelegt oder in den Schoß gesenkt. Das Ganze ist mit den abgeleiteten Provinzialformen der absterbenden antiken Kunst übertüncht.

Die Statuette von Autun verdient aber außer einer noch später zu erwähnenden Besonderheit der übertriebenen Frontalität wegen eine aufmerksame Betrachtung. Man sieht, daß sich unter der etwas herkömmlichen künstlerischen Hülle handwerklicher Fertigkeit ein fremder repräsentierender Geist regt. Die symmetrisch abgezielte Stellung der untereinander geschlagenen Beine, die Regelmäßigkeit der beiden zur Mitte vorgestreckten Hände und die Kerzengerade des aufgerichteten Hauptes sind weit von der natürlichen Bewegungsfreiheit antiker Statuen entfernt. Wir würden nur, um einen ähnlichen orientalischen Eindruck zu erhalten, wie ihn uns die ägyptische Schnitzerei vermittelt, wünschen, daß die Figur, ledig des römischen Gewandes, nackt, und daß auch diese Nacktheit nicht, wie hier bei den bloßen Stellen, muskelmäßig durchmodelliert sei, sondern ineinander überfließend in der knochenlosen Weichheit des koptischen Beinstückes. Wir haben ein solches Denkmal in Frankreich selbst.

Héron de Villefosse hat 1912 eine kleine aus Bouray stammende Bronzestatue eines Mannes veröffentlicht (Tafel 100, Abb 9).<sup>3</sup> Die Figur ist bis auf den Schmuck ganz nackt. Die Beine sind in der bezeichnenden Kauerstellung so ineinandergeschoben, daß die Fußflächen nach oben gekehrt sind und die Beine die Geschlechtsteile verdecken. Diese beiden Momente könnten nicht „indischer“ durchgebildet sein. Die Beine sowie der übrige Körper sind in der knochenunbewußten Art modelliert, die wir ebenfalls als gänzlich unantik bezeichnen müssen. Die Arme sind abgebrochen und das Verhältnis des Kopfes zum Körper ist so unnatürlich, daß sowohl Héron de Villefosse wie Supka den Kopf als nicht zum Körper gehörig betrachten.<sup>4</sup> Mir erscheint dieser Schluß nicht unbedingt notwendig, da dieses Mißverhältnis auch sonst in Gallien zu finden ist.

Fassen wir die Ergebnisse, zu denen die Erforscher gallischer Kunst kommen, zusammen, so können wir folgendes sagen. Schon Bertrand sah, obwohl er noch wenig Indisches kannte, bereits im Jahre 1880, aus reinem Instinkt vergleichender Kunstwissenschaft heraus, die Urform der untergeschlagenen Beine als außereuropäisch an und versuchte sich an den Gedanken zu gewöhnen, die Parallelen in Indien zu finden. Reinach

<sup>2</sup> Alex. Bertrand. *Lautel de Saintes*. Rev. Arch. 1880 Bd I S. 337 ff., Bd II S. 1 ff. dazu die Tafeln IX und XII und 1882 Band I Tafel IX die erste umfassende Zusammenstellung gab.  
S. Reinach. *Bronzes figurés de la Gaule Romaine* Paris 1894 S. 101–93 die letzte.

E. Espérandieu. *Recueil général des Bas-reliefs de la Gaule Romaine* Paris 1907–13 Bde I–V.

<sup>3</sup> Héron de Villefosse. *Le dieu gaulois accroupi de Bouray* (Mémoires de la Soc. nat. des antiquaires de France 1912 S. 244 ff. mit Abb.).

<sup>4</sup> G. Supka. *Buddhistische Spuren der Völkerwanderungskunst* Monatshefte f. K. u. N. 1917 S. 210.



Abb. 1  
Beinfiguren Ägypten 3. Jahrh. n. Chr.



Abb. 2  
Freistatue Nefertiti, 19. Jahrh. v. Chr.



Abb. 3 Metallstatue Antiochia 1.—3. Jahrh. n. Chr.



Abb. 4 Steinstatue Venedig, 1. Jahrh. n. Chr.

hat sich über diese Dinge nicht mehr so überzeugt geäußert. Er möchte wohl auch den direkten Zusammenhang zugeben, ist aber noch dadurch unsicher, daß ihm die Zwischenlieder „im Kaukasus und in Persien“ fehlen.<sup>8</sup> Er entschließt sich also bei dem Problem der untergeschlagenen Beine einem indischen Einfluß über Ägypten nachzugehen. Die alexandrinische Denkmälerschicht in den Bereich indisch-europäischer Probleme theoretisch wenn auch nicht praktisch gezogen zu haben (denn dazu mangelte es ihm noch an veröffentlichtem Denkmälermaterial) ist also seine wissenschaftliche Tat. Er stellt eine lange Liste rein ägyptisch-hellenistischer Kulte und ihrer Stätten auf französischem Boden zusammen.<sup>9</sup> Eine künstlerische Beeinflussung konstatiert er jedoch erst seit dem 1. Jahrhundert n. Chr.<sup>7</sup> Als Weg für den Einfluß gilt Reinach das Rhonetal, entlang welchem auch der Isiskult von Marseille aus bis zu den Sueben (nach der bekannten Stelle bei Tacitus) vorstieß.<sup>10</sup> Aus den Denkmälern dieses Kultes zuzeiten des erwähnten Tales hebe ich bloß eines hervor: eine gallische Terrakotta, ein Kind, kahlköpfig und lächelnd, mit Mönchskopuze, „eine gallische Umwandlung des Horustypus“ (gibt es doch auch in Frankreich eine Anzahl Terrakotten der ihr Kind nährenden Isis, auf diese gehen wir später noch näher ein). Héron de Villefosse ist zu vorsichtig, um eine Überzeugung auszusprechen und Supka spricht im Falle der Statuette von Bouray in ganz radikalem Ton von einer aus Asien importierten Buddhafigur, der man einen ganz andern Kopf aufgesetzt habe. Espérandieu enthält sich jeder Problemstellung.

Auf ein Denkmal aber muß noch besonders hingewiesen werden: auf das Statuenpaar von Velaux (Tafel 99, Abb. 4).<sup>11</sup> Die Beschreibung der vollständig erhaltenen folge Auf viereckigem Postament sitzt mit untergeschlagenen Beinen, deren Füße fehlen, gerade aufrecht eine bekleidete männliche Figur ohne Kopf und rechtem Unterarm. Das Gewand, das eng anliegend, unten bis fast zu den Knien (im Sitzen) reicht, wird am Hals von einem breiten kragenartigen Überwurf, der hinten weit herabhängt, abgeschlossen. Die ornamentalen Motive des Kleides sind oben Viereck, Swastika und Kreuz, am unteren Saum Raute und fransenartige Rillen. Der rechte Oberarm liegt ebenso wie der linke eng an den Oberleib angepreßt, der fehlende Unterarm, von dem wir nicht wissen, wie wir uns seine Haltung vorstellen sollen, war jedenfalls nicht wie der linke vor die Brust gelegt. Der linke Oberarm trägt einen Ring, die Hand ist abgeschlagen.

Diese Statue nun setzt Reinach entgegen der bisherigen Ansicht, die sie entsprechend den übrigen gallo-romanischen Desideraten in die Jahrhunderte n. Chr. Geburt einstellt, in das 6. Jahrhundert v. Chr. und begründet seine Überzeugung damit, daß er das Denkmal als Zeugnis einer verschwundenen gräco-keltischen oder gräco-ligurischen Kunst hinstellt.<sup>12</sup> Dieser Meinung, sowohl was die Datierung, als auch die lokale Einstellung anbelangt, schließt sich auch ein zweiter Forscher an.<sup>13</sup> Dagegen nimmt Bertrand gerade die Handbewegung und das Swastikaornament der Velauxschen Figur als ausschlaggebendes Ornament indischen Einflusses um Christi Geburt an.<sup>14</sup> Und wie bezeichnend für den kennerischen Instinkt Bertrands ist es, daß er schon in den achtziger

<sup>8</sup> S. Reinach, *Bronzes figurés de la Gaule Romaine* Paris 1894 S. 18.

<sup>9</sup> Vgl. dazu H. Schaffhausen, *Über den römischen Isisdienst am Rhein* Bonner Jahrbuch 1883 und

A. Ermann, *Die ägyptische Religion* 2. Aufl. S. 274.

<sup>7</sup> S. Reinach a. a. O. S. 10.

<sup>8</sup> Um zu erkennen, was für ein Museum fremder kultischer Denkmäler Marseille war, braucht man nur das Kapitel Marseille im genannten Sammelwerke Espérandieu I 1907 S. 46ff. durchzusehen.

<sup>9</sup> S. Reinach, *Bronzes figurés* S. 191. Zeichnung S. 25. Espérandieu, *Recueil général* I S. 108.

<sup>10</sup> Reinach in *Compte rendu des séances de l'Acad. des Inscriptions et Belles Lettres* 1901 Bd I S. 231.

<sup>11</sup> Henry de Gérin-Ricard et Armand d'Agnet, *Antiquités de la Vallée de l'Arc en Provence* Aix 1907 S. 56.

<sup>12</sup> A. Bertrand, *Les divinités Gauloises* Rev. Arch. 1882 Bd I S. 321ff.

Jahren davon überzeugt ist, der Umstand, keine Yogistatue aus der frühesten indischen Zeit erhalten zu haben, dürfe nicht entmutigen. Es gehe aus der künstlerischen Intensität indischer Denkmäler späterer Zeit hervor, daß die Buddhaattitude bis mindestens ins dritte Jahrhundert v. Chr. angenommen werden müsse.

Eine direkte Verbindung Galliens mit Indien hat übrigens Grünwedel durch eine ikonographische Besonderheit (die Ratte) im Giebel des Römischer Altars hergestellt.<sup>15</sup> Auf dieses Problem sowie auf das der Dreiköpfigkeit, das alle genannten Forscher behandeln, und auf das der eine Bärse haltenden Gottheit, der sich besonders Foucher<sup>16</sup> und Supka<sup>17</sup> widmen, kann hier nicht eingegangen werden.

Bevor wir uns einem letzten, bisher unerörtert gebliebenen entscheidenden gallischen Denkmal zuwenden, wollen wir die weiter nördlich gelegenen Objekte ins Auge fassen. Zuerst den Silberkessel von Gundestrup. Er wurde im nördlichen Jütland gefunden und weist neben andern uns hier nichtssagenden Figuren auf der Innenseite eine in unsere Denkmalreihe gehörende Gestalt auf (Tafel 102, Abb. 1).<sup>18</sup> Ein männliches Wesen sitzt, in eng anliegendem Gewand, das bis zu den Handgelenken, bzw. bis zu den Knien reicht, streng frontal zwischen Tieren. Die Arme mit den üblichen gallischen Attributen sind, einander fast geometrisch entsprechend, in der Weise abgespreizt, daß die Hände wieder zur Höhe der Schultern gehoben sind. Um den Hals ist ein Ring gelegt, der Kopf ist mit einer kappenartigen Frisur bedeckt, darauf (wie bei Abb. 3 der Tafel 102) die gallischen Geweihe. Die Beine sind zwar untergeschlagen, der Handwerker hatte aber kaum noch eine Ahnung von der ursprünglichen Stellung. Der Kessel wird von Sophus Müller in das erste Jahrhundert n. Chr. verlegt.<sup>19</sup> Müller denkt an einen dänischen, in Gallien geschulten Handwerker als Verfertiger. Bertrand, der Franzose, möchte lieber den ganzen Kessel für gallisch erklären<sup>20</sup> und Héron de Villefosse ist wieder zu vorsichtig, eine eigene Meinung zu äußern.<sup>21</sup>

Als weiteres Beispiel des Yogi im Norden diene die Freyrstatuette von Rellinge (Tafel 99, Abb. 2).<sup>22</sup> Auf die wagrecht gekreuzten Beine stützen sich mit den Ellenbogen die an den Handgelenken beringten Arme. Die Hände fassen den Bart des großen spitzebehelnten Kopfes.<sup>23</sup>

Wir greifen nun noch einmal nach dem gallischen Fund, der Münze vom Berge Beuvray, zurück (Tafel 100, Abb. 6).<sup>24</sup> Sie wird in die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. datiert. Auf der Vorderseite eine mit untergeschlagenen Beinen sitzende männliche (? Reinach hält sie für weiblich) Figur, die, wohl unbekleidet, in starrer Frontalität, die nach den Seiten abgespreizten Arme im Winkel zur Höhe hebt. Der rechte Arm hält höchstwahrscheinlich einen Ring, die Linke hält einen der beiden Haarsträhne, die, über dem

<sup>15</sup> Globus März 1899 S. 170 Anm.

<sup>16</sup> A. Foucher: Le couple tutélaire dans la Gaule et dans l'Inde. Rev. Arch. 1912 II. B1., S. 331.

<sup>17</sup> a. a. O.

<sup>18</sup> Sophus Müller, Det store sølvkar fra Gundestrup i Jylland 1892.

<sup>19</sup> Sophus Müller, Urgeschichte Europas. Straßburg 1903 S. 187f.

<sup>20</sup> A. Bertrand: La Vase d'argent de Gundestrup. Rev. Arch. 1893 I. Band S. 283f., Tafel 12.

<sup>21</sup> H. de Villefosse a. a. O.

<sup>22</sup> Nach Originalphotographie (durch T. J. Arne, Stockholm).

<sup>23</sup> Ein weiteres Beispiel (nach Mitteilungen von Ernst Ziehrer, Czechowitz) in der Art des auf dem Gundestrupdenkmal Hockenden an der Verbindungsstelle des Henkels mit dem oberen Rand des Wasserumfanges unter den Geräten des Osebergfriedes (etwa 9 Jh.). Ähnlich diesem die Inschrift P in der Handschrift St. Gallen 904 (Priscian Grammatica Anf. d. 9 Jh.). E. Heinrich Zimmermann: Vorkatalognische Miniaturen 1916. Mappe III. Tafel 208. Hier von Garuda flankiert. Dazu ein Parallelbeispiel im Permischen um 900 (letzteres nach Mitteilung von Bruno Brehm, Wien).

<sup>24</sup> Henri de la Tour: Vases de Monnaies Gauloises, Paris 1892, Tafel XXXII S. 115. Blanchet: Traité des Monnaies Gauloises, Paris 1903 S. 152.



Abb 1 Bronzestatue, gallisch  
1 — 5 Jahrhundert  
n Chr Geb.



Abb 2 Gallische Münze  
1 Jahrhundert v Chr Geb.



Abb 3 Bronzefiguren  
ägyptisch 3 Jahrhundert  
n Chr Geb.



Abb 4 Terrakotta Tryptisch  
um Chr Geb.



Abb 5 Silberfiguren skytho-  
baktrisch 3 Jahrhundert  
n Chr Geb.



Abb 6 Gallische Münze  
Beuvray 1 Jahrhundert  
v Chr Geb.



Abb 7 Steinstatue, Avallin,  
um Chr Geb.



Abb 8 Baktrische Münze,  
1 Jahrhundert n Chr Geb.

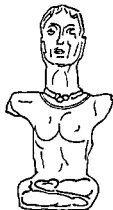


Abb 9 Bronzestatue  
Bouray 1 — 3 Jahrh  
n Chr Geb.

kopfe der Gestalt miteinander verbunden, nach beiden Seiten, der Rundung der Münze folgend, zu den Händen herabhängen. Die Stirne des schematischen Gesichtes beginnt knapp unter den Haarstrahlen. Auf der Reversseite ist das allerdings auf Münzen sehr seltene, sonst aber typische gallische Schwein gegeben (kein umgebildeter Elefant, wie Gaidoz annimmt), es kommt bei Reinach auf Einzelstücken in Menge vor<sup>23</sup>. Indessen steht die Münze doch nicht so allein, wie allgemein geglaubt wird. Schon 1719 hat Montfaucon eine ähnliche frühgallische Münze in Kupferstich veröffentlicht (Tafel 100, Abb. 2)<sup>24</sup>. Die Ungenauigkeit, mit der dieses Denkmal, wie die übrigen, wiedergegeben wird, läßt allerdings über die Beinstellung kein endgültiges Urteil zu, da aber die Beine sehr merkwürdig sind (das rechte der Gestalt scheint eingebogen, das linke entweder schon ursprünglich, oder durch die schlechte Erhaltung verzerrt), jedenfalls keiner sonst üblichen Haltung ähneln, der rechte Arm aber ebenfalls den problematischen Ring trägt, von dem wie von der andern Hand (ähnlich der Münze von Beuvray) ein steiles, durch die schlechte Erhaltung unerklärbares Etwas sich zum Scheitel hinzieht, so muß man, besonders, da die Reversseite dasselbe Schwein darstellt, doch als sicher eine der Münze von Beuvray gleiche Darstellung annehmen.

Eng verwandt mit der Münze vom Berge Beuvray sind die skythobaktrischen Münzen seit Maues<sup>25</sup>. Mit ihm beginnt eine ganze Reihe der „ungriechischen, indoskythischen parthischen und Saka Könige“<sup>26</sup>. Nachzeichnungen solcher Münzen in der Abhandlung von Gaidoz, z. B. Stücke von König Maues<sup>27</sup>, ca. 100 v. Chr., von König Azes<sup>28</sup>, um 80 v. Chr. und von König Kanishka (Abb. 8)<sup>29</sup>, erstes Jahrhundert n. Chr. Kanishka ist der Hauptkönig der mit Kalphises beginnenden Reihe der rein skythischen Könige, die sowohl die griechische wie die indische Sprache verdrängen und „nun ihre eigene, allerdings wohl der indischen verwandte Sprache (schreiben), aber in griechischer Schrift“<sup>30</sup>. Die Münzbilder des Kalphises zeigen bereits eine schlagende Ähnlichkeit mit den späteren Sitzfiguren der indoskythischen und sassanidischen Könige auf ihren Silberschüsseln<sup>31</sup>. Die Münzen Kanishkas sind deutliche Zeichen seines Buddhismus, erscheint doch auf ihnen sowohl Buddhas Name wie dessen Kultbild.

Als erste der Entwicklungsvarianten innerhalb des Vergleichsmaterials zwischen den Münzen von Gallien und Baktrien sei eine Silberfigur unbekannter Herkunft in der Eremitage von Petersburg gebracht (Tafel 100, Abb. 5)<sup>32</sup>. Smurnow bestimmt sie als baktrisch vor dem dritten Jahrhundert n. Chr. Sie ist eine Tänzerin der Art, wie sie später anlässlich der Wanderung des Yakshi Motifs öfter erwähnt werden wird. Die Beine, unterhalb des Knies mit Schmuck behängt, sind gekreuzt, die breiten Hüften, die schmale Taille, die Schamspalte und die Brüste sind besonders betont. Schmuck an den Ohren und einen Ring um den Hals. Die ebenfalls Ringe tragenden Arme sind seitlich nach oben hin abgespreizt und halten einen Schleier, der merkwürdig mißverstanden ist, unterhalb der Hände flattert er noch, der hre sbogen dagegen, der über den Händen aufsteigt und oberhalb des Kopfes, auf dem er liegt, ein begrenztes ornamentales Mittelmotiv zeigt,

<sup>23</sup> S. Reinach *Bronzes figurés* S. 268 ff. besonders Nr. 272/3, 275, 280/1.

<sup>24</sup> B. de Montfaucon *L'Antiquité expliquée* Paris 1719 III. Bd. I. Teil Tafel LII Text S. 88.

<sup>25</sup> H. Gaidoz *De quelques Monnaies Bactriennes* Rev. Arch. 1881 I. Bd. S. 193 f.

<sup>26</sup> A. v. Sallet, *Die Nachfolger Alexanders des Großen in Baktrien und Indien* Zeitschrift für Numismatik VI 1879 S. 165 ff.

<sup>27</sup> Vgl. Sallet a. a. O. und P. Gardner *Catalogue of Indian Coins in the British Museum* 1886 S. 40 f. und Tafel XVII/3.

<sup>28</sup> Vgl. Gardner a. a. O. Tafel XIX/1.

<sup>29</sup> Vgl. Sallet a. a. O. S. 389 Tafel IX/1 und Gardner a. a. O. Tafel XXVII/2.

<sup>30</sup> Sallet, a. a. O. S. 223.

<sup>31</sup> Gardner a. a. O. Tafel XXV/7.

<sup>32</sup> Smurnow, *Östliches Silber*, 1900 Tafel XVII/3.

ist durchaus stilisiert gebildet. Er gleicht einerseits einem materialfesten Arkadenbogen, andererseits aber wieder, da er dem Kopf aufliegt und mit einem seltsamen Flechtmotiv geziert ist, einem Hirtzopf.

In Frankfurt befindet sich eine späthellenistische Terrakotta aus Ägypten, die uns hier vielleicht gute Dienste erweisen kann (Tafel 100, Abb. 4)<sup>11</sup>. Fast sieht sie identisch gleich dem Münzbild von Beuvray. Eine völlig nackte Frau, auf gespreizten Beinen hockend, hält mit seitlich emporgehobenen Armen die Enden der beiden von dem breiten Gesicht herabhängenden Haarsträhne ohne Zweifel das in den Inselgriechischen Fundorten in Hunderten von Exemplaren greifbare Motiv der ihre nassen Haare auswindenden Aphrodite anadyomene, verbunden mit dem ebensooft vorkommenden ägyptischen Motiv der „Klagefrauen“.

Mit den baktrischen Silberfigürchen sind wir aber mitten in die Verbindungsschicht zwischen den bisher besprochenen Denkmälern und Indien gelangt. Denn aus der selben Gegend wie die kleine Silberfigur und nur einer etwas späteren Zeit entstammend, liegt eine ganze Gruppe von indoskythischen und frühsassanidischen Silbergeräten vor, mit denen sich besonders Smirnow<sup>12</sup>, Dalton<sup>13</sup> und Odobesco<sup>14</sup> befaßt haben. Sie erstrecken sich über die Zeit vom 3–7 Jahrhundert n. Chr. und stellen den mit untergeschlagenen Beinen sitzenden Fürsten, von Dienern und Tänzerinnen bedient, dar, z. B. Tafel 101, Abb. 3<sup>15</sup>. Inmitten einer am unteren Rand entspringenden Weinranke sitzt ein Mann mit eingeschlagenen Beinen, deren Fessel ebenso wie Hals und Armgelenke von Ringen umschlossen sind. Reichen Schmuck trägt auch das Ohr, während das Haupt mit Wein gekrönt ist. Die linke Hand hält in der Nähe des Phallus den Hals eines auf dem linken Oberschenkel ruhenden gefüllten Weinschlauches. Die beiden Oberschenkel verbindet ein Gewandstreifen. Nabel und Brustpartie sind hervorgehoben. Der rechte Arm ist zur Ranke hochgestreckt und hält, als ob es ein Zweig der Weinranke wäre, ein Trinkgefäß, dessen Saß dem Mund des nach links gewendeten Kopfes zufließt. Links davon die übliche hockende Frau in ähnlicher Beinstellung, die aber durch das Gewand verwischt wird. Sie ist mit Schmuck behängt. Die indischen Züge beider Gestalten fallen schon äußerlich im Habitus auf<sup>16</sup>.

Bevor wir ins Herz Indiens vorstoßen, müssen wir noch einen Blick auf die Ghandara und Mathurakunst werfen. künstlerisch ist sie zwar ein Bastardkind der vergewaltigten indischen Kunst, dessen indische Gestalt abgetragene griechische Kleider trägt. Iconographisch aber ist die Ghandara und Mathurakunst für uns überaus wichtig. Denn die Denkmäler, die wir bisher betrachteten, sind ja noch weit mehr von hellenistischem Formellraum überzogen und verraten gar nichts von indischem Geist. Allein die Sitzstellung, die als Form, nicht aber als Ausdruck inneren Lebens erkannt wurde, ist bis zum äußersten Westen gedrungen, der Geist blieb in Indien. Ghandara und Mathurakunst werden uns also die Beispiele liefern müssen, die unter griechisch-formaler Hülle schon deutlicher indische Gestaltungskraft zeigen.

Zuerst eine der zahlreichen sogenannten Kaveradarstellungen, wie sie uns Vogel und Smith näherbrachten (Tafel 101, Abb. 2)<sup>17</sup>. Eine dicke männliche Gestalt sitzt in der uns

<sup>11</sup> C. M. Kaufmann, *Graeco-ägyptische Ktoroplastik*, Leipzig und Baro 1913, Tafel 37, Abb. 207, dort als „Künderorans“ bezeichnet.

<sup>12</sup> J. J. Smirnow, a. a. O., mehrere Tafeln.

<sup>13</sup> Dalton, *The Treasure of the Oxus* 1903.

<sup>14</sup> A. Odobesco, *Le Trésor de Ptolémaïs* I Bd., Paris 1899–1900.

<sup>15</sup> *Archaeologia*, Vol. 53, Tafel 41.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Smirnow, a. a. O., S. 7 und Smith, *History of fine art* S. 307, der dort die sonst übliche Deutung auf „den schen Racheus“ ablehnt und den Mann zu einem „Yaksha“ macht.

<sup>17</sup> V. Smith, *A history of fine art in India and Ceylon*, Oxford 1911, S. 133, Fig. 81.



gelaufigen Weise mit eingezogenen Beinen, deren Fußflächen einander fast berühren Hals wie Oberarm und Handgelenk sind reich geschmückt, ebenso die Ohren Die rechte Hand hält einen Becher, ähnlich den skytho baktrischen und sassanidischen Fürsten, vor der Brust, die Linke ein seltsames Objekt, das Smith und nach ihm Supka für eine Börse halten<sup>40</sup> Links vom Manne steht zu seinen Diensten eine weibliche dienende Figur, ebenso wie bei allen einschläpigen Denkmälern von Syrakus bis Ajanta Sie scheint im Begriff zu sein, frisches Getränk in den Becher des Mannes zu fassen

Als zweites Beispiel des Überganges der westlichen Kunstkreise nach Indien diene eine Terrakotta aus dem Pendschab (Fundort Harapa) (Tafel 103, Abb 4)<sup>41</sup> Sie ist sehr zerstört, aber es ist deutlich erkennbar, daß die Beine nicht übereinander geschlagen, sondern einander nur soweit genähert sind, daß die Fußflächen einander berühren Die Fuß selbst sind zerstört Des rechten Bein fehlt fast völlig Die Unterarme sind ebenfalls abgeschlagen, die Steilheit der Bruchstellen lassen vermuten, daß die Hände entweder mit Attributen vorgestreckt waren oder eine Mudrastellung einnahmen.

Wie wir die beiden letztesprochenen Figuren nennen mögen, ist gleichgültig Buddha war ja weder der erste noch der letzte, der in Yogistellung gestaltet wurde. Deshalb ist es auch unrichtig, zu glauben, es seien, da die frühesten figürlichen Buddha darstellungen erst in der Ghandarakunst erhalten sind, alle seine späteren von Ghandara abhängig Wenn wir nun auch tatsächlich, sei es aus welchem Grund immer, keine frühere Buddhafigur erhalten haben, so ist die Stellung des in Versenkung Ruhenden schon vor Ghandara gelauf<sup>42</sup> Denn aus rein künstlerischen Gründen geht hervor, daß diese Abgeklärtheit der Formengebung, wie sie uns die Yogistellung vermittelt, nicht plötzlich da sein kann, sondern auf eine lange Vergangenheit zurückgehen muß Und wenn wir, aus dem Herzen Indiens, das Bild eines Jaina vorführen, dessen Sekte mindestens gleich alt ist wie die Gautama Buddhas so sind wir überzeugt, daß diese Statue mit geringfügigen Änderungen und Einschränkungen viele Jahrhunderte vorher in ähnlicher Aufmachung hätte entstehen können (Tafel 103, Abb 1)<sup>43</sup>

Die göttliche Gestalt sitzt mit untergeschlagenen Beinen, deren Füße mit den Flächen nach oben liegen, in spekulativer Versenkung Der Oberkörper ist erhaben aufgerichtet und die Arme zum Schoße gesenkt, die Unterarme biegen in stumpfem Winkel ab und enden in flach übereinander gelegte Hände, die selbst wieder auf den Fersen der Füße ruben Die Zeichen des Geschlechtes sind so verdeckt und über dem sichtbaren Nabel steigt die glänzende glatte makelloso, nur mit einem Ornament geschmückte Brust auf Ebenso glatt und knochenlos sind die Arme Das Ganze strahlt in unbeschwerter, unberührter Reinheit Über dem in Falten gelegten Hals erhebt sich das abgeklärte, indischnationale, allgemeinmenschliche Antlitz mit den schmuckbehangenen Ohren, den gesenkten Augenlidern und dem schweigenden Mund

So sind wir nun über den Nordweg nach Indien gelangt Es obliegt uns nun den Weg einzuschlagen, auf dem indische Kunstgebärden südwärts bis Ägypten und von dort weiter dem Westen zu gewandert sind Das südliche Persien, das südliche Zwestromland, Kleinasien und Syrien wären hier als Zeugen aufzurufen Während aber dort wirklich einiges für das zweite später zu besprechende indische Hauptmotiv, die Yakshigestalt, Beweisende erhalten ist, so ist das Sitzmotiv mit untergeschlagenen Beinen nur in seltsamer Umbildung zu finden Von Indien bis Ägypten ist im Süden soweit er mir bekannt ist, keine männliche, dafür aber eine Gruppe weiblicher Figuren, auf unter

<sup>40</sup> Supka a. a. O. vgl. dazu die Deutung Fouchers in *Le couple Tutelaire* Rev. Arch. 1912, 2. Bd S. 343

<sup>41</sup> J. Burgess *The Ancient Monuments of India* 1897 Tafel 143

<sup>42</sup> Vgl. William Cohn *Probleme der indischen Kunst*, *Ztschr. f. d. bild. Kunst*, N F 1913/4 Heft 10 S. 238.

<sup>43</sup> Diese Abbildung verdanke ich William Cohn nach einer Originalphotographie in seinem Besitze

geschlagenen Beinen hockend, erhalten<sup>44</sup> Es mag religionshistorisch erklärbare Gründe haben, jedenfalls sind bisher, innerhalb hellenistischer Zeit, auf dem genannten Boden, nur Frauen hockend nachweisbar Doch können und werden wir diese weiblichen Darstellungen auch bis Galien hin verfolgen können

Koldewey hat in den Schutthaufen der babylonischen Ruinenstätten eine Terrakotta gefunden, deren Darstellung er als selten bezeichnet, und die eine Mutter mit untergeschlagenen Beinen auf einem Kissen (?) hockend wiedergibt<sup>45</sup> Der Unterkörper ist wohl ebenso wie der Oberkörper nicht bekleidet. Der Kopf ist abgeschlagen. Mit dem linken Arm stützt sie den Kopf und die Schulter des auf ihrem Schoße schräg liegenden Kindes, dessen Gesicht an ihre linke Brust gepreßt ist. Mit dem rechten Unterarm scheint sie die Beine des Kindes zu umfassen. Aus Koldeweys Text ist es nicht ersichtlich, ob er auch dieses Denkmal gleich anderen von ihm an derselben Stelle erwähnten in die hellenistische Zeit setzt.

Eine fast bis zur Identität ähnliche Darstellung einer Mutter mit einem Kinde an der Brust und mit untergeschlagenen Beinen über einem hohen Podium oder Kissen thronend, ist bisher unveröffentlicht Ich sah sie bei Fr Sarre Sie zeigt einen merkwürdigen, von dem Kopf des Kindes gegen die Schulter der Mutter hinziehenden Streifen Ton<sup>46</sup>

Ich zähle für den persischen Kunstkreis noch die bereits erwähnt weibliche Figur auf der indoskythischen Schüssel (Tafel 101, Abb 3) und eine göttliche Frau auf einer gleichzeitigen Schale jenes indoskythischen Mischstiles auf<sup>47</sup> Diese Göttin ist in der uns geläufigen Art sitzend dargestellt. Die Rechte ist vor die Brust gelegt Ein Halsamulett wird zwischen den besonders herausgearbeiteten, aber ebenso wie das Gesicht stark abgeschliffenen Brüsten sichtbar Der linke Arm trägt ein mit der Schulter gestütztes Füllhorn, genau wie das noch zu besprechende Metallfigürchen von Besançon (Tafel 100, Abb 4) Die Gestalt ist in Anlehnung an persisch sassanidische Gewandung voll bekleidet.

Die gleiche hockende Frau mit untergeschlagenen Beinen findet sich nun auch zahlreich in Ägypten (Tafel 103, Abb 3)<sup>48</sup> Auf unserem Beispiel ist die Mutter bekleidet, nur beide Brüste sind entblößt. Um den Hals scheint sie einen Ring zu tragen. Der rechte Arm ist über die linke Brust zum Stillen des Kindes gelegt, das, ebenfalls bekleidet, auf dem linken Knie der Mutter und in deren linken Arm ruht. Der Kopf des Kindes wie der der Mutter ist dem Beschauer zugewandt. Das Podium scheint eine Art Korb zu sein<sup>49</sup> Weber hält die Mutter nicht für Isis, sondern für Bubastis, da er anstelle eines Kindes einen Zwerg sieht und bringt als Parallele die von Heuzey veröffentlichte Bubastis aus dem Louvre<sup>50</sup> Indessen betont gerade Weber, daß Alexandria als Kultmittelpunkt der den Horusknaben säugenden Isis ein dementsprechendes Kultbild besessen habe<sup>51</sup>

So hocken aber im ägyptischen Kunstkreis eine ganze Reihe von Frauen mit und ohne Kind auf einem korbähnlichen oder anderen Podium mit untergeschlagenen Beinen Ich nenne noch einige, so das von Loeschke mitgeteilte „Lichthäuschen“ aus der Sammlung C. M. Kaufmanns mit einer in der bezeichneten Weise über einem korbähnlichen Bau sitzenden Gottheit<sup>52</sup> Ohne Kind ist diese göttliche Frau als Orantin auf einem Korb

<sup>44</sup> Die weibliche „Yogi“ Gestalt ist natürlich auch in Indien geläufig

<sup>45</sup> Koldewey, Das wiedererstehende Babylon 1913 S 272 Abb 207

<sup>46</sup> Meine Annahme es könnte sich um den üblichen Schopf des an der Mutterbrust der Göttin Isis legenden Horusknaben handeln erscheint mir noch zu ungestützt

<sup>47</sup> J. J. Smirnow, a. a. O., Tafel CXIII Abb. 284

<sup>48</sup> W. Weber, Die ägyptisch griechischen Terrakotten Berlin 1914 Tafel 88 Abb 23

<sup>49</sup> Zum Korb vgl. W. Weber a. a. O. S 39 Anm 40 Dort findet man auch weitere Literatur und Beispiele. Immerhin sitzen manchmal auch „Klagefrauen“ auf Korben

<sup>50</sup> L. Heuzey, Les figures antiques de terre cuite au Musée du Louvre, Paris 1883 Taf VIII Abb 4

<sup>51</sup> Weber, a. a. O., S. 38.

<sup>52</sup> Siegfried Loeschke in den Bonner Jahrbüchern Heft 118 1900 Tafel 34 Abb 1



Abb. 1 Arkosolfresko der Nekropole Cassia Syrakus 2. — 3. Jahrh. n. Chr.



Abb. 2 „Kuberā“ Mathura Ca 3. Jahrh. n. Chr.



Abb. 3. Silberschale Buddhagāra 3.—4. Jahrh. n. Chr.

hockend bei Edgar zu finden<sup>53</sup>. Und bei Heuzey sitzt eine bekleidete Göttin zwischen Besnomen<sup>54</sup> mit unerkennbaren Attributen<sup>55</sup>, die gleichmäßig nach Art der Oranten erhoben werden, auf einem Korbe.

Nun gibt es gerade in Ägypten und nur dort eine unendliche Gruppe merkwürdiger Frauenfiguren. Es ist noch ganz unklar, welche Bedeutung sie haben. Kaufmann sagt, sie seien das Kennzeichen der großen Tempelbezirke und Wallfahrtsorte, er hält sie daher für Geburtvotivbeigaben oder Fruchtbarkeitsymbole<sup>56</sup>. Es sind hockende Oranten mit Ringen und Spangen und Schmuck an Fuß und Handgelenken, zwischen den Brüsten, um den Hals und an den Ohren. Meist sind sie nackt mit besonderer Betonung und Zurschaustellung der Kennzeichen des weiblichen Geschlechtes. Bei Besprechung des „Yakshi motives“ werden wir auf sie zurückkommen. Weber hält diese Nuditäten für Totengöttinnen und teilt uns mit, daß sich solche auch in koptischen Gräbern finden<sup>57</sup>. Sieglin ist wieder anderer Meinung<sup>58</sup>. Er hält die Gruppe für Klagefrauen, deren Abbild als tönernen Totenbeigaben gedient hätten. Nun ist aber, angenommen, daß Sieglins Hypothese richtig ist, das Hauern von Frauen und Männern (denn unter den Klagefrauen befindet sich auch ein Mann) bei ähnlichen Figuren früher in Ägypten mit vorgestreckten Beinen wiedergegeben worden. Das stellt auch Sieglin fest und erklärt sich die hier vorliegende Darstellung „durch abwärtsgerichtete, aber eingeschlagene Beine aus dem Streben, Flüchtigkeit der Figur zu erzielen, um dadurch die Verfertigung mittels einer Halbform möglichst zu erleichtern, ohne nach vorn ragende Gliedmaßen anstückeln zu müssen“<sup>59</sup>. Diese rein materialistische Auslegung scheint dem Problem nicht gerecht zu werden. Bezeichnend findet Sieglin für den Stand der Klagefrauen die schon erwähnten mächtigen Ringe an Handgelenken und Oberarm, die Halsketten und riesigen Ohrgehänge und schließlich die mit einem Medaillon zusammengefaßte Doppelkette, die meist beide Brüste nackt freiläßt. Sowohl diesen Brustschmuck, als auch die „rituelle“ Entblößung erklärt Sieglin als „Abzeichen der Choachytenstandes“. Mir erscheint die Deutung eines anderen Ägyptologen am einleuchtendsten, der in den Frauenfiguren die dem Toten mit gegebenen Beschläferinnen sieht<sup>60</sup>. Auf die Zurschaustellung der Nacktheit wird später ausführlich eingegangen werden.

Von diesen nach Hunderten zählenden Frauenfiguren dieser Art sei nur eine aus der ägyptischen Abteilung der Berliner Museen herangezogen (Tafel 103, Abb. 2)<sup>61</sup>. Sie sitzt in der vorher bezeichneten Weise mit gespreizten Beinen, deren Fußsohlen einander fast bis zur Berührung genähert sind. Die starre Frontalität würde, wenn die nach Art der Oranten emporgehobenen Arme erhalten geblieben wären, noch auffälliger sein. Das breite Gesicht ist von einem Haarwulst umrahmt, an dessen unterem Rande Ösen sichtbar werden, die wohl als Zapfenlöcher für Ohrgehänge aus anderem Metall anzusehen sind. Um den Hals scheint ein Ring angedeutet zu sein, während der Schmuck um den Oberarm deutlich erkennbar ist. Ebenso bezeichnend ist die durch ein Mittelmedaillon verknüpfte Doppelkette, welche die auch sonst unterstrichene Form der Brüste zur Geltung

<sup>53</sup> C. C. Edgar Greek Moulds Karo 1903 Nr. 32078.

<sup>54</sup> L. Heuzey a. a. O. Tafel VIII Abb. 5.

<sup>55</sup> Das eine der beiden Attribute ist rund. Weber hält es für einen Topf (Weber a. a. O. S. 39 Anm. 40). Ich glaube, daß der Globus der Metallfigur von Besnomen (Taf. 103 Abb. 1) auf denselben Gegenstand zurückzuführen ist. Ich würde ihn eher als Granatapfel deuten, da dieser ein ähnliches Fruchtbarkeitsymbol wie das Füllhorn ist und auch z. B. von den Klageweibern gehalten wird.

<sup>56</sup> C. M. Kaufmann Gräco-ägyptische Koroplastik Leipzig u. Kairo 1919 Taf. 37 und S. 114.

<sup>57</sup> Weber a. a. O. S. 115 Anm. 23.

<sup>58</sup> Ernst Sieglin Die Nekropole von Kom esch Schukafa Leipzig 1908 Beiblatt V Figur E.

<sup>59</sup> Ernst Sieglin a. a. O. S. 224.

<sup>60</sup> A. Erman Die ägyptische Religion 2. Aufl. S. 165.

<sup>61</sup> Weber a. a. O., Tafel 22 Nr. 222.

bringt. Gleicherweise zur Schau gestellt ist die Form des Bauches und des weiblichen Geschlechtsteiles, um den geüßentlich und raffiniert, ähnlich der fürstlichen Gestalt auf der indoskythischen Silberschüssel (Tafel 101, Abb 3), eine Art Untergewand als Drapene gehängt ist.

Verfolgen wir die Schicht weiblicher hockender Yogis nach dem Westen, so stoßen wir auf die von Reinach erwähnte Bronzestatue aus der ehemaligen Sammlung der Jesuiten von Besançon, die eine weibliche Gottheit mit untergeschlagenen Beinen darstellte (Tafel 100, Abb 1)<sup>65</sup> Montfaucon, dem wir die Erinnerung daran verdanken, bezeichnet die Figur als Isis und beschreibt sie, wie auch aus seinem kupferstich ersichtlich ist, als mit zwei Palmzweigen (das ist wohl eine Umdeutung des alten gallischen Gewebes) auf dem Kopfe, einem Globus in der rechten Hand<sup>66</sup> und einem Fullhorn (wie die indoskythische Gottheit auf der erwähnten Silberschüssel bei Smirnow) in der linken Hand<sup>67</sup>.

Nach Reinach wäre vielleicht auch die Münze vom Berge Beuvray hier einzufügen, da dieser Gelehrte die hockend dargestellte Figur für weiblich hielt<sup>68</sup>.

Wir können den Boden Galliens nicht verlassen, ohne dem vielleicht wichtigsten Zeugen des Zusammenhanges mit Asien näherzutreten. Es ist der von Poulaime aufgefundene und von ihm sogenannte „Grabengel“ (Tafel 100, Abb 7)<sup>69</sup>. Kopf und Arme fehlen, ebenso sind die Flügelansätze vollständig zerstört. Aber der erhaltene Körper genügt, um uns zu beweisen, daß die untergeschlagenen Beine auch bei sonst noch ganz antik griechisch gesehenem Körper vorkommen. Die beiden weiblichen Brüste zwischen den Armbruchstellen und der schmiegsame Unterleib tragen noch den Abglanz edelster Antike. Fast könnte man meinen, daß der Handwerker nur zufällig aus einer Laune heraus, die indische Beinstellung mit dem griechischen Körper verband. Aber etwas anderes spricht dagegen, ein zweites asiatisches Moment unter den beiden menschlichen Brüsten sitzen acht kleine Brüste, wie wir sie aus Vorderasien so gut kennen. Dieses Konglomerat von Motiven, vereinigt in einem gallischen Denkmal ist ein wichtiger Posten unsrer Kette.

Nun wollen wir, nachdem wir den Kreislauf der Yogigestalt, ausgehend von Gallien, über den Nordweg nach Indien und von dort über den Südweg nach Ägypten verfolgt haben, ihn noch mit einem der bedeutendsten männlichen Denkmäler auf der letzten Strecke, gegen Gallien zu, schließen.

Es ist an ganz hervorragender Stelle zu finden als Arkosolfresko der Katakomben II der Nekropole Cassia zu Syrakus (Tafel 101, Abb 1). Führer hat es uns bekannt gemacht<sup>70</sup>. Die für eine Katakomben ganz ungewöhnliche Darstellung eines Gottes weist folgende in die Augen springende Merkmale auf<sup>71</sup>. Untergeschlagene, wenn auch bedeckte Beine, die mit den Fußenden einander genähert sind, in der rechten Hand einen Becher Wein. Das Gesicht ist breit und bartlos. Die linke Hand ist vor die Brust gelegt, während der Ellbogen sich auf das linke Knie stützt und hält einen Palmzweig, diese Stellungen sind ebenso bezeichnend wie die großen Ohringe, das rote Halsband und der mächtige Hals und Schulterschmuck, der aus einem Kragen mit Ringen und Schuppen besteht. Ähn-

<sup>65</sup> S. Reinach Bronzes figurés de la Gaule Romaine Paris 1894 S 192.

<sup>66</sup> Vgl die frühere Anmerkung.

<sup>67</sup> B de Montfaucon L'antiquité expliquée Paris 1719 2. Bd 3 Teil Taf 114/3.

<sup>68</sup> S. Reinach a a O S. 192.

<sup>69</sup> Poulaime Tombeaux de Pierre et Monuments Funéraires Gallo-Romains à Avallon Bull Arch 1901 1 Bd S 25 unsere Abbildung nach E. Espérandieu Recueil général des Bas reliefs de la Gaule Romaine 1 Bd 1907 S. 235 Nr 2218.

<sup>70</sup> J. Führer Sicilia sotterranea Abb d kgl bayr Akad d Wiss Bd 20 3 Abt. 1897 Tafel XI Abb 2.

<sup>71</sup> Nach Hans Achelis Ein gnostisches Grab in der Nekropole Cassia zu Syrakus (in E. Preussens Zeitschr f d neutestamentliche Wissenschaft, Gießen 1900 S 110 ff).

lichen Hals schmuck trägt der Gott in dem unten genannten sahidischen Fragment Auffallend ist auch das Zurücktreten aller geschlechtlichen Differenzierung<sup>69</sup>

Die untergeschlagenen Beine, die Haltung und insbesondere die linke an die Brust gelegte Hand und der Becher in der Rechten, stellt diese Figur in die Reihe Kuvera (Tafel 101, Abb 2) — indoskythischer Fürst (Tafel 101, Abb 3) — Statuette von Velaux (Tafel 99, Abb 4), ein. Das Fehlen des männlichen Genitals schließt die Figur direkt an Indien an, wo dieses Moment als ein Hauptfaktor göttlicher Schönheit geradezu unumgänglich ist<sup>70</sup>. Daß aber die Figur vielleicht doch eng mit Ägypten zusammengeht, versucht Achelis durch den Vergleich mit einem in Turin befindlichen sahidischen Zauberpapyrus zu erhärten und sagt zum Schluß „Es ist nicht ausgeschlossen, daß wir in dem Kindergrabe das älteste Stück syrakusanischen Christentums vor uns haben“ und Führer meint es sei „doch wohl Christus selbst“ dargestellt, was aber Schultze, mit Recht, zurückweist<sup>71</sup>.

Nachdem wir somit auch in Sizilien ein göttliches Denkmal in die Schicht eingestellt haben, deren Vorhandensein in den Mittelmeerländern in den Jahrhunderten um Christi Geburt offenkundig geworden ist, können wir uns nicht versagen, hier auch ein rein christliches Beispiel einzuschalten. Es handelt sich um das Bild der Hellenfahrt Christi aus dem Stuttgarter Psalter (Biblia fol 23) (Tafel 102, Abb 2)<sup>72</sup>. Goldschmidt versetzt das Buch nach Frankreich und ins zehnte Jahrhundert<sup>73</sup>. Graeven spricht bei Betrachtung der linken Figur von der Spukgestalt des Hades. Für uns ist diese Figur keine Spukgestalt mehr. Wir erkennen den uralten gallischen Gott, mit untergeschlagenen Beinen sitzend, auf dem Haupte das hier wie bei der Statuette von Besançon zu Flügeln umgebildete, weil als heidnisch vom christlichen Maler unerkannte Geweih und die typische lange Schlinge, um den linken Arm gewunden.

Vielleicht darf ich noch anschließend an die indo-gallische Hadesfigur ein Denkmal erwähnen, das seinerzeit Gaidoz veröffentlicht hat<sup>74</sup>. Es ist eine kleine Bronze mit untergeschlagenen Beinen, orantennmäßig erhobenen Armen, undeutbare Attribute haltend, mit spitzem Hut, bärtig und mit kurzem, eng anliegenden Maschengewand (oder behaart?). Die Figur wird von Gaidoz in die Gruppe der als Möbelschmuck gedachten Bronzezierglieder des 14—15 Jahrhunderts eingeteilt, die Lompénier zusammengestellt hat<sup>75</sup>. Eine diesbezügliche Diskussion ergab die historisch mögliche Hypothese, in diesem Stück eine von Kreuzrittern verschleppte orientalische gnostische Figur zu sehen<sup>76</sup>.

Indessen müssen, ehe wir von der Yogifigur Abschied nehmen, zwei naheliegende Einwurfe im Vorhinein zurückgewiesen werden: der, daß die griechische Kindergestalt, im besonderen deren ägyptischer Umwandlungstypus die Harpokratesfigur, und, daß der ägyptische „Schreiber“ für die Yogistellung ausschlaggebend gewesen sei.

Die ganze Inselkunst von Westgriechenland bis Kleinasien kennt die Gestalt des auf dem Boden hockend gelagerten, spielenden Knaben, sei es, daß man ihn als einen Erosen, den kleinen Bacchus oder eine andere mythologische Kinderfigur deuten will. Man braucht daraufhin nur den bekannten Typenkatalog von Winter durchzusehen<sup>77</sup>. Es

<sup>69</sup> J. Führer a. a. O. S. 782.

<sup>70</sup> Grünwedel *Buddhistische Kunst in Indien* 2. Aufl. Berlin 1910 S. 138.

<sup>71</sup> Schultze *Die altchristlichen Grabstätten Siziliens* Jahrb. d. kais. deutsch. arch. Instit., 7. Erg. Heft 1907.

<sup>72</sup> Hans Graeven *Das Relieffastchen von von Pirano* Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerb. Kaiserhauses XX 1899.

<sup>73</sup> Adolph Goldschmidt, *Der Albanpsalter* in Hildesheim Berlin 1890 S. 10.

<sup>74</sup> H. Gaidoz, *Note sur une Statuette en Bronze* Rev. Arch. 1881 Bd. 1 S. 365 mit Abb.

<sup>75</sup> A. de Lompénier *Notice sur les figures reliefs employées au Moyen Age* Rev. Arch. 1845 2. Teil S. 500 ff.

<sup>76</sup> H. Gaidoz a. a. O., S. 368/9.

<sup>77</sup> Franz Winter *Die Typen der figürlichen Terrakotten* Berlin 1903.

ist immer dasselbe Kind, das in natürlichen Drehungen, in der Art von Kindern, die noch nicht gehen können, auf dem Boden kriecht. Der Unterschied zwischen dieser griechischen Lebendigkeit einer in dreidimensionalem Raum gesehenen Ausdrucksform und der hieratischen Strenge rein frontaler Schaaustellung der unter orientalischem Einfluß entstandenen Denkmäler ist klar. Indessen ist die Feststellung nicht zu unterdrücken, daß gerade in Ägypten, das in hellenistischer Zeit in zahlreichen Fällen und nach vielen Richtungen hin gebend und nehmend war, ein Kompromiß zwischen der Naivität der griechischen Kindergestalt und einer kultisch geforderten weitgehenden Repräsentation geschlossen wurde. Bezeichnend ist eben dafür die hockende Harpokratesgestalt, die in allen Museen zu finden ist.

Auch ist der Weg vom kleinen Horus zu den männlichen Vertretern der „Klagefrauen“ nicht weit.<sup>78</sup>

Die Annahme also, daß die Kenntnis hockender Stellungen durch Übernahme der griechischen Kindergestalt den ägyptischen Künstler prädisponiert hat, das Yogamotiv gerne zu übernehmen, mag vielleicht Geltung haben. Dazu hätte es aber wohl gar nicht erst des Harpokratesstypus bedurft. Denn das hockende Sitzen mit untergeschlagenen Beinen als Beschäftigungstellung ist in Ägypten gelaufig. Der „Schreiber“ wird von der frühesten Zeit an so dargestellt, daß er die Schreibtisch mit den Unterarmen gegen die Schenkel der untergeschlagenen Beine stützt. Diese reine und in keiner anderen Situation künstlerisch benutzte Beschäftigungstellung hat mit Yoga nichts zu tun. Außer den ägyptischen Beispielen ist nur noch eines aus Alt-Babylonien bekannt, wo ebenfalls eine hockende Betätigung, das Spinnen, wiedergegeben wird.<sup>79</sup>

Wir fassen unter rein künstlerischem (nicht entwicklungsgeschichtlichen)<sup>80</sup> Gesichtspunkt zusammen. Wie wandelt sich künstlerisch die Yogistellung, bis sie in den Westen Europas gelangt? In Indien ist sie der reine Ausdruck ureigenster Weltanschauung. Die Abwendung von der Zufälligkeit der Lebenserscheinungen findet in dieser untektonischen spannungslosen Form ihre Verkörperung. Diese Form konnte der Westen, der sie übernahm, nicht beleben. Diese Deutung blieb ihm versagt. Er suchte das Fehlende durch Eigenstes zu ersetzen, das Fließende durch das tektonisch Gefestigte, die In sich beruhigtheit durch posierende Repräsentation. Denn innerhalb der vorderasiatischen, später auf Europa übergreifenden Weltanschauung mit ihrer Einstellung auf menschliche Zwecke und Ziele mußte die heilige Gestalt, die in seliger Abgekehtheit von der Welt in die Erlösung eingeht, zur Schaaustellung vor der Menge, zur öffentlichen Sichtbarmachung des göttlichen Heilwunders, zur kirchlichen Aufmachung, zur staatlich plakatierten Repräsentation werden.<sup>81</sup> Nur aus dieser Einstellung konnten der persische fürstliche Zeher, das ägyptische Kultidol und der gallische Gott das formale Motiv übernehmen. Der künstlerische Ausdruck aber ist jeweils persisch, ägyptisch und keltisch, vereinheitlicht durch die ausgleichende Technik hellenistisch kosmopolitischer Handwerkskunst.

### Die „Yakshi“ Stellung

Die bildnerische Fassung des indischen Motives, das ich mit dem Ausdruck Yakshi Stellung bezeichne, besteht im allgemeinen darin, daß eine nackte reichgeschmückte Frau unter einem Baum steht, in dessen Krone sie mit der rechten Hand greift, während

<sup>78</sup> Vgl. die frühere Betrachtung. Außerdem gibt es eine dem Kindlichen angenäherte Darstellung des Gottes Bes.

<sup>79</sup> Bruno Meißner, Grundzüge der babylonisch assyrischen Plastik. Leipzig 1915 II Bd. Abb. 130.

<sup>80</sup> Darüber am Schlusse der Arbeit.

<sup>81</sup> Vgl. mein Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Bonn u. Leipzig 1920.



Abb 1 Silberkessel Gundestrup 1 Jahrh. n. Chr.



Abb. 2. Miniatur eines Psalters. Stuttgart. 10. Jahrh. n. Chr.



Abb 3 Altar Vandœuvre 1 -- 3. Jahrh. n. Chr.



Abb 4 Steinaltar Reims 1 -- 3. Jahrh. n. Chr.



gebene Umschlingung des Brumstammes mit Arm und Bein eine ideale Darstellung des Geschlechtsaktes zu sein

Es ist hier vielleicht der Platz, auf den prinzipiellen Unterschied zwischen den erotischen Darstellungen Indiens und denen des Westens einzugehen. Die erotischen Darstellungen der Inder sind Bilder eines naiven, allen Beschauern gerne gebotenen Aktes des Lebensgefühles. So daß die Sichtbarmachung innigster Liebesvereinigung, deren Wiedergabe ziemlich häufig, ja in einem bestimmte Falle (Siva und Parvati) Zeichen göttlicher Kraft ist, gerade durch die gesunde Öffentlichkeit nie den Eindruck von etwas Obscönem, Beschämendem oder Lächerlichem erweckt, während dieselben oder ähnlichen, aber versteckteren Darstellungen des Westens sich meist mit geschicktestem Raffinement an die Geilheit und Geschmacklosigkeit des Beschauers wendet. Man erinnere sich an die ägyptischen Grabterrakotten. Sie sind nur ein (weibliches) Beispiel für eine durchgehende Schicht vorderasiatisch-osteuropäischer Kleinkunst. Es ist eben für diese Kunstkreise bezeichnend, daß die Zurschaustellung der genitalen Blößen beiderlei Geschlechts sich nie bis in die „hohe“ Kunst vorwagt. Und was man auch über Fruchtbarkeitidole, Grabfiguren, Puppen, Beischläferinnen und ähnliche bildliche Kunstwerke sagen mag, fest steht es, daß diese Figuren Stellungen und Körpervverzerrungen heben, welche die Darstellung der Genitalien als Hauptsache ermöglichen und die nur zu diesem Zwecke gemacht wurden. Das geht bis zu den bekannten grotesken Phallusjongleuren und den nackten Weibern mit in die Höhe zuseiten der Arme gespreizten Beinen und ihren zur Schamspalte hinweisenden Händen<sup>87</sup>. Nichts davon ist in der Monumentalkunst nachweisbar.

Der Hauptkunstkreis für diese Dinge ist Ägypten und seine Nebenländer. Man sehe daraufhin vorerst die allgemeinen Werke über ägypto-koptische Kleinkunst von Strzygowski, Gayet, Schmidt und Kaufmann durch, für die gallischen Abarten zu Seiten des bekannten Weges von Ägypten her Espérandieus fünfbandiges Werk. Für Ägypten hat sowohl Strzygowski als auch Wulff angenommen, daß die Schaustellung von Obscönitäten national-ägyptisches Element ist, während Gayet den Gnostizismus dafür verantwortlich machen will<sup>88</sup>. Sicher ist es, daß die genitalen Entblößungen hier am aufälligsten sind, und die inselgriechischen Kleinkunstwerke dieser Art wird man wohl auch aus Ägypten eingeführt bezw. von dort beeinflusst annehmen können. Ich glaube aber, daß sich das ganze westasiatisch-osteuropäische Kleinkunsthandwerk der Wirkung der Obscönitäten (wenn auch vielleicht zu kultischen Zwecken) bewußt war und diese Wirkung durch raffinierte Stellungen zu steigern verstand. Die Darstellung der Funktionen echter Lebenserotik ist der Kleinkunst sowohl wie der Monumentalkunst dieser Gegenden nie gelungen. Wenn aber, wie die Kleinkunst in den Idolen, die hohe Kunst Vorderasiens doch ähnliche Erotik, wäre es auch bloß die der Fruchtbarkeit, bieten wollte, griff sie, statt zum gefühlsmäßigen Ausdruck, zur verstandesmäßigen Lösung der Unzahl von Brüsten. Ein Beispiel dafür haben wir bereits aus einem andern Gesichtspunkt betrachtet.

Ganz anders in Indien. Dort ist die Monumentalkunst und gerade diese von einer Erotik durchglüht, wie sie offener und zugleich natürlicher nicht gedacht werden kann. Denn hier gibt es mit wenigen Ausnahmen, die aber dann eben als unindisch erscheinen, keine einzige weibliche Gestalt, die nicht durch Bewegungen, Gebärden, oder auch nur im Zustand ruhigen Da-Seins erotisch auf den Beschauer wirkte. Diese gleichmäßige erotisch-natürliche Stimmung erlaubt es daher den indischen Künstlern, ohne

<sup>87</sup> Vgl. übrigens noch dazu das zentralasiatische Material bei M. A. Stein, *Ancient Khotan* 1907, II Bd. Tafel XLVII 1009q Y009q1 Y0025

<sup>88</sup> A. Gayet, *L'art copte*, Paris 1902 S. 42 ff. und S. 106 ff.

die Würde des Freischaffenden je zu verlieren, rein geschlechtliche Szenen vor den Beschauer hinstellen

Und nun aus diesen Erkenntnissen die praktische Schlußfolgerung Die Darstellung der Nacktheit und der erotischen Stimmung der Yakshi kann im hellenistischen Westen, seiner bereits gekennzeichneten Eigenart entsprechend, nur vergewaltigend gelöst werden Die indische Erotik, nach Ägypten übertragen, kann nur durch die koptisch hellenistische Brille derselben Obszönität gesehen werden, die ihre heimische Kunst durchsetzte

Und zweitens So wie der Zustand des sinnend dasitzenden und schen Yogi von den westlichen Künstlern sofort zur Darstellung repräsentativer Bildwirkung umgedeutet wurde, weil Vorderasien mit seinen in bestimmter Richtung vergewaltigenden Formen an frontale Stellungen anders nicht herankam, so daß man hinter der hellenistischen Maske die indische Urform herausschälen muß, ebenso geschah es mit dem Standmotiv der Yakshi Denn die Yakshi Stellung gibt wie die des Yogi einen Zustand und keine Bewegung wieder Nun ist aber eine indische Skulptur in Ruhe schon durch die keinem Muskelzwang folgenden Windungen der Gelenke und Gliedmaßen für westliches Sehen derart bewegt, das hellenistische Künstler diese Formengebung der Ruhe nur als Unruhe, als Bewegung deuten konnten Wenn also eine Yakshi in der Stellung völliger Ruhe die Beine kreuzt, den einen Arm senkt, den andern über den Kopf hebt, oder beide Arme hochgehoben hat so mußte diese Pose, den hellenistischen Künstlern überbracht, als lebhafteste Bewegung als Tanz erscheinen Smith warnt schon davor, in der Yakshi eine Tänzerin zu sehen. Ein Grieche konnte diesen Gestaltungsausdruck nur mit der ihm gegebenen Formulierung einer tanzenden Manade in Einklang bringen<sup>99</sup>

Wir gehen nur zur Betrachtung der Denkmäler über und beginnen diesmal in Indien selbst Als erstes Beispiel für die Yakshi in der indischen Kunst diene das Pfeilerhochrelief von Bharhut (Tafel 104, Abb 1)<sup>100</sup> Die Frau steht mit ihrem rechten Bein auf einer festen Basis, die wohl zum Körper des phantastischen Untieres unter ihr gehört. Das linke Bein umschlingt einen Baumstamm Der Oberkörper, der sich etwas nach rechts neigt, ist frontal gesehen Die rechte Hüfte ist herausgedreht, die Brüste quellen aus dem schmalen Oberkörper hervor, der Nabel ist nachdrücklich markiert Der ganze Leib, besonders Lenden, Hals, Ohren und Gelenke der Extremitäten, sind mit Schmuck beladen Der rechte Arm greift in die Zweige des überhängenden Baumes Wo die Hand hinfällt, blüht er Der linke Arm umschlingt ebenso wie das linke Bein den Baumstamm, die Hand hält einen blühenden Zweig Sein Ende führt die Frau in ihre Schamspalte ein. Die Frau lachelt.

Ich führe, um das Typische dieser rein indischen Form noch mehr zu erhärten, ein weiteres Beispiel, ein Pfeilerrelief aus Bodhi Gayā (Tafel 104, Abb 3) vor<sup>101</sup> Der Sachinhalt der Szene ist noch ungedeutet, da man die Beziehung der beiden Figuren zu einander nicht kennt. Gegeben ist ein Mann, der in der bekannten Kauerstellung, etwas nach links geneigt, hockt. Die Muskeln des Oberkörpers und der Gliedmaßen sind, wie üblich, in glatten Formen gehalten, noch verstärkt durch den Schmuck der Handgelenke Der Kopf ist nach oben gehoben, aber zu schlecht erhalten, als daß man die Gesichtszüge deutlich sehen könnte, ebenso ist der Kopfschmuck und das Haar unerkennbar Der linke Arm des Mannes ist um einen Stamm gelegt, der sich an der rechten Kante des Pfeilers in die Höhe rankt Zwischen Arm und Bein der Frau ist eine Blüte bemerkbar Man erinnere sich hier wieder an die oben genannte poetische Stelle, daß durch die Berührung einer Frau der Baum zu blühen beginne. Der rechte Arm des

<sup>99</sup> Dagegen Tanzstellungen in Indien siehe Shiva (Cohn a. a. O., Tafeln 107—113).

<sup>100</sup> J Burgess Ancient Monuments Tafel 24

<sup>101</sup> Die Originalphotographie befindet sich im Besitze William Cohns.

Mannes stützt das rechte Bein der über ihm stehenden Frau. Deren linkes Bein schlingt sich um den erwähnten Stamm, so daß der Fuß, vorne wieder erscheinend, auf einem Seitenast Stütze findet. Ebenso wie das linke Bein windet sich der linke Arm um den Stamm. Die Hand ist lässig zum Schoße gesenkt. Der rechte zerstörte Arm, der, wie noch erkennbar, hochgehoben war, hat wohl in die Baumkrone gegriffen, wohn auch der Blick des erhobenen Kopfes gerichtet gewesen sein mochte. Die Körperformen in ihrer schwellenden Fülle und ihren bestrickenden Reizen sind teilweise mit dem indischen Seidengewand bedeckt. Die Ketten am Hals und an den Fesseln und der das Becken für das Auge noch verbreiternde Schmuckgürtel sind die gelaufene indische Ausstattung.

Ich füge hier, bevor ich zu den indischen Abwandlungen dieses allgemeinen Yakshi motives übergehe, gleich das koptische Parallelbeispiel bei.

Es ist seltsam, daß die Parallelfikuren im Koptischen zu dieser Hauptfassung des Yakshi motives nicht Frauen wiedergeben, sondern Männer. Vielleicht ist das aber doch nur dem Mangel an erhaltenen Denkmälern zuzuschreiben. Da aber auch in Indien die typische Yakshi Stellung auf Männer, die allerdings in dieser Pose nie nackt sind, übertragen ist, so fällt diese Differenz doch wieder weg. Ich beginne bei der Vorführung mit einer der Bacchus-Knochenschnitzereien an der Aschener Domkanzel, die Strzygowski seinerzeit in den Mittelpunkt der Diskussion über koptische Kunst gestellt hat (Tafel 104, Abb. 4).<sup>93</sup>

Ein Jüngling lehnt lässig in einer Art Rankenlaube. Die Last des Körpers ruht auf seinem rechten Bein, so daß die Hüfte etwas herausgedreht wird. Das linke Bein ist vorn über das rechte geschlagen und stützt sich gerade noch auf die Zehen des hochgezogenen Fußes. Der rechte Arm ist über den zur Seite geneigten Kopf gehoben und greift in das Weinlaub nach einer wasserspendenden Kanne (bei dem andern sonst fast identischen Bacchusrelief fehlt die Kanne).<sup>94</sup> Der linke Arm ist um einen der Rankenstämme gelegt. Die Hand endet im Schoß. Der Nabel ist durch ganz intensive Kerben hervorgehoben. Die Ähnlichkeiten mit den indischen Gestalten sind schlagend. Das schwebende mark- und knochenlose Stehen, das dem an hellenistische Tektonek gewohnten koptischen Handwerker zu einem so läppischen Dastehen mit Stand und Spielbein mißrät, dann die herausgedrehte Hüfte, der geneigte lächelnde Kopf, die identische Armhaltung, sowohl was das Greifen des einen Armes in die Zweige, als was das Umschlingen des Stammes mit dem andern Arm anlangt. Schließlich die Nähe der Hand zu den Geschlechtsteilen.

Ein zweites koptisches Beispiel eine Knochenschnitzerei aus Memphis.<sup>95</sup> An ihr ist außer allen andern Ähnlichkeiten besonders ein Moment bemerkenswert. Der linke Arm des Jünglings schlingt sich um einen Rankenstamm und zwar in der Weise, daß sich die Hand (was aber sehr undeutlich und anscheinend ganz ohne Verständnis des Verfertigers geschah) noch in ein kurzes Stück Stamm fortsetzt. Man erinnere sich neben der gleichen Armhaltung an den Zweig, den die Yakshi von Bharhut ihrem Schoße zuführt.

Als Beispiel für die wichtigste Variation des Yakshitypus in Indien bringe ich einen Ausschnitt aus der Tempelfassade von Bhuvaneshvara (Tafel 103, Abb. 2).<sup>96</sup> Am meisten

<sup>93</sup> Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria 1902. dort das aufgerollte Relief Abb. 49.

<sup>94</sup> Der Inhalt der Kanne fließt in den Rachen eines löwenähnlichen Tieres. Man erinnere sich an die indo-sassanidische Silberschale mit dem hockenden Fürsten, der aus einem gleichfalls der Ranke entwachsenden Trinkgefäß die Flüssigkeit in seinem Mund herabströmen läßt.

<sup>95</sup> Strzygowski, Koptische Kunst. Wien 1904. Tafel XVI.

<sup>96</sup> Nach einer Originalphotographie aus dem Besitze William Cohns.



Abb. 1 Jama. Mathurā. 5 Jahrh. n Chr



Abb 2 Terrakotta Ägypten Um Chr Geb



Abb 3  
Terrakotta Ägypten Um Chr Geb



Abb 4  
Terrakotta Pendschab 2.—3. Jahrh n Chr

interessiert uns die große Figur links. Der Baum steht diesmal links und das linke Bein ist mehr vorgestellt als um den Baum geschlungen, das rechte Bein steht fest am Boden. Der Unterkörper mit den reizvoll herausgearbeiteten Formen ist im Profil gesehen, der Oberkörper mit den quellenden Brüsten in die Front gedreht. Beide Arme greifen in verschiedener Höhe in den Baum über den mit Riesenohrringen geschmückten, nach rechts geneigten Kopf der Figur, die Arme und Beine sind mit Ringen behängt. Die beiden einander entgegengesetzten Diagonalen der Oberarme und des linken Beines verraten den reifen Künstler. Schwer muß es aber tatsächlich für einen hellenistischen Handwerker, dem ein ähnliches Bild, deren es in Indien Tausende noch jetzt gibt, in die Hände geriet, gewesen sein, in dieser Zustandsgestalt etwas anderes als die stürmische Bewegung einer Tänzerin zu sehen, die das linke Bein in schwingender Schrittstellung gehoben hält und mit den Armen einen Schleier über den Kopf wirbelt.

Dazu das koptische Parallelsbeispiel (Tafel 103, Abb 3).<sup>96</sup> Wenn auch die Skulptur künstlerisch völlig munderwerlig ist, gibt sie doch ein treffliches Vergleichsobjekt ab. Sämtliche der eben im indischen Beispiel betonten Momente sind auch hier gegeben. Nur ist der linke Unterarm nicht hochgehoben, die Oberarme sollen aber anscheinend dasselbe Diagonalmotiv herstellen. Der rechte, zerstörte Arm ist zur Höhe gehoben, der linke Unterarm mit dem Gewand gesenkt. Die abgeschabten Brüste sind in die Front verschoben und zur deutlicheren kennzeichnendmachung ihrer schwellenden Formen von Bändern umrahmt. Das Gesicht ist leicht nach rechts geneigt und, noch immer erkennbar, lächelnd. Der Unterkörper, im Profil gesehen, besonders die Oberschenkel und die Beckenparteen, sind mit übertrieben obszöner Betonung zur Schau gestellt. Der „Künstler“ hat sich sichtlich an den Speckmassen delectiert. Das linke Bein, nach links vorgestellt, gibt die erwähnte Diagonale. Die Fußspitze des rechten Beines ist aber so aufgestellt, daß ein Tanzschritt wiedergegeben zu sein scheint. So kommen trotz künstlerischer Minderwertigkeit doch schlagend die Parallelen zur indischen Yakshivariation, aber in Formen der abendländischen „Tänzerin“, heraus.

Ein frühes Beispiel vom östlichen Sanchitor bringt eine weitere Variation des Yakshimotives in Indien (Tafel 104, Abb 2).<sup>97</sup> Die Figur ist nichts anderes als die in Schräge gelegte „woman and tree“. Der linke Arm ist hochgehoben und greift in den Baum. Der rechte Arm schmiegt sich um den Baumstamm. Die Beine sind gekreuzt. Der Kopf ist leicht nach links geneigt und lächelt. Ohren, Arme, Beine, Lenden und Brust sind reich geschmückt und lassen die nackten Stellen um so intensiver hervortreten. Die Taille ist schmal. Der Nabel ist kräftig gezeichnet.

Die nächste koptische Parallele dazu ist die von Strzygowski veröffentlichte nackte Frauengestalt, nach dem Zapfen unten wahrscheinlich eine Gerätzner (Tafel 100, Abb 3).<sup>98</sup> Die Statuette wird bei Wulff als „Tänzerin“ geführt.<sup>99</sup> Um Oberarm und Handgelenke Spangen, Hals- und Ohrschmuck. Sie hält nach Wulff und Strzygowski in der Rechten eine Schellenklapper. Der linke Arm ist unmotiviert über den Kopf gehoben, die Beine sind gekreuzt.

Aber auch schon in ganz unkompliziert dastehenden Frauengestalten zeigt sich eine identische künstlerische Auffassung in Indien wie im Koptischen. Ein Vergleich der Hochreife am Pfeiler zu Mathurā aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr.<sup>100</sup> mit dem in Berlin befindlichen Knochenbruchstück einer „Tänzerin“<sup>101</sup> erhärtet den Beweis. Bei

<sup>96</sup> Strzygowski a. a. O. S. 21 Abb. 23.

<sup>97</sup> Havell Indian Sculpture and Painting London 1908 Tafel XXV.

<sup>98</sup> Strzygowski Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria 1902 Abb. 57.

<sup>99</sup> Wulff Altchristliche Bildwerke Berlin 1909 Tafel XXXIV Abb. 724.

<sup>100</sup> J. Burgess a. a. O. Tafel 59.

<sup>101</sup> Wulff, a. a. O. Tafel XIV Abb. 343.

beiden Figuren die typische Haltung Die herausgedrehte Hüfte, mit besonderer Betonung der so als Mittelpunkt der Gestalt erscheinenden Scham, die über der ganz schmalen Taille in praller Rundung hervorquellenden Brüste und der Schmuck. Ähnlich in der Auffassung und Wiedergabe des zugleich oppigen und gebrechlichen indischen Frauenkörpers ist die nackte Nereide des von Strzygowski veröffentlichten Kalksteingiebels aus Ägypten<sup>103</sup> Strzygowski sagt schon damals, die schmalen Hüften seien wie bei indischen Figuren Diese Frau trägt Armbänder und die Brüste sind wie bei den indischen weiblichen Gestalten durch ringförmige Striche hervorgehoben

Ebenso bezeichnend ist das Motiv des über der herausgedrehten Hüfte eingestemmtten Armes, dieses besonders herausfordernde Zurschaustellen weiblicher Reize<sup>104</sup> Kaufmann sagt anlaßlich der Vorführung einer derartig geformten ägyptisch hellenistischen Terrakotta, dieses Motiv sei der „unmittelbare Vorläufer einer bestimmten Klasse von frühchristlichen Votivterrakotten“<sup>104</sup>

Gibt es nun auch hier wie bei der Yogifigur Zwischenstufen zwischen Indien und Ägypten oder gar wie dort auch eine ganze Schicht über Eurasien? Es ist sehr wenig vorhanden und was wir in den Schutthaufen Persiens finden, ist alles durch die Brille vorderasiatischer Obszönität gesehen Dasselbe gilt sogar bis zu einem gewissen Grade von dem schon oben besprochenen Silberfigürchen aus Petersburg (Tafel 100, Abb 5). Die Geschlechtsmerkmale sind übertrieben hervorgehoben und ebenso wie das Kreuzen der Beine und das Lächeln der Wangen in das Formgefühl hellenistischer Handwerkskunst übergegangen Der Schmuck ist noch reiner indisch, der Schleier dagegen schon ganz provinzialgriechisch

Indessen gibt es noch einige andere, mehr oder weniger bekleidete weibliche Figuren, die auf den von Smirnow herausgegebenen Silbersachen zu sehen sind und die, durch ihre Ähnlichkeit sowohl den indischen Yakshidenkmalern als auch dem zuletzt besprochenen ägyptischen Beiaschntzwerk gegenüber, noch ein letztes Ausklingen indischen Reizes verraten.

Dazu gehört vor allem die Silberschale mit den beiden Frauen, deren Drehung beim Musizieren und Tanzen, der schmiegsame Körper, die schmale Taille, und die vorquellenden Brüste ebenso typisch indisch sind wie der Schnitt des Gesichtes, das Ganze versteckt unter dem persisch hellenistischen Gewand und der vorderasiatischen Tanzge-

<sup>b</sup> Dazu gehören ferner die im genannten Werk nachstfolgenden zwei Vasen,

<sup>103</sup> Strzygowski Koptische Kunst 1904 S 34 Abb 40.

<sup>104</sup> Vgl dazu später noch die Bemerkungen Flinders Petries hier seien noch die bewundernden Verse des Liebhabers in dem schon oben zitierten indischen Schauspiel Kalidasas nach der Übersetzung von Ludwig Fritze (Reclam) angeführt

•Wie senken sich die Arme an den Schultern  
Wie ist der Busen fest und hochgewölbt!  
Umspannen kann die Hand des Leibes Mitte  
Die Hüften voll• usw

und weiter

•Ihre Anmut zeigt  
Sich schöner stets in jeder neuen Lage  
Auf ihrer Hüfte ruht die linke Hand  
Nicht rührt sich das Geschmerde am Gelenk •

<sup>104</sup> C. M. Kaufmann Graco ägyptische Koroplastik Leipzig u. Kairo 1915 S. 116 Tafel 37 Nr 294 Bei dieser Gelegenheit ist noch eine Bemerkung Guimet's einzufügen. Er veröffentl icht in ganz anderem Zusammenhang einen ägyptischen Stoff mit dem Triumphe des Bacchus (E. Guimet Les Portraits d'Antinoë au Musée Guimet Seiten 20/21 Tafel XIII). Die Frauen insbesondere Semele werden der Rückenansicht der von uns Tafel 104 Abb 2, in Vorderansicht gegebenen Eckfigur vom Sanchitore gleichgestellt, ohne daß dieser Ähnlichkeit entwicklungsgeschichtlich dort weiter nachgegangen wird.

<sup>105</sup> Smirnow, a. a. O. Tafel 45.

wo nebst den indischen Attributen besonders die außer dem Schmuck nackten Frauen leiber durchaus indisch sind<sup>106</sup>. Die Biegung des Körpers und der Glieder und die Kenntlichmachung der einzelnen weiblichen Formen, wobei es der Handwerker hauptsächlich auf die Geschlechtssteile abgesehen hat, sind die uns geläufigen Symptome indischen Ausdrucks in hellenistischen Formen. Fußringe und anderweitiger Schmuck tun ein übriges.

Bevor wir nun den Schlußstein zu unserer heutigen Arbeit legen, wollen wir als Bindeglied dazu ein Denkmal heranziehen, das in seiner Art einzig in der koptischen Kunst dasteht. Dieses Denkmal ist ein in Berlin befindlicher Nischenabschluß aus Gize (Tafel 106, Abb. 4)<sup>107</sup>.

Erne von einer Muschel wie von einer Aureole umschlossene Kopfmaske wird von zwei Seeungeheuern flankiert. Auf diesen Tieren knien zwei Putten, die die Muschel halten. Es befremdet, daß deren Flügel hochgehoben zu fliegen scheinen, während die Putten selbst offensichtlich knien. Sehen wir uns die Stellung eines der Putten genau an. Ein Arm ist ausgestreckt, der andere übergreift den Oberkörper und hält, einen stumpfen Winkel mit dem andern Arm bildend, die Muschel weiter unten. Das auf derselben Seite wie der übergreifende Arm wachsende Bein ist steil zur Seite hin ausgestreckt, das andere so, daß der Oberkörper sich zwar ebenso weit vom Körper abspreizt wie das erste Bein, der Unterschenkel aber parallel zu der von den Oberschenkeln gebildete Linie zurückschnellt. Der Fuß selbst (sichtbar nur an dem rechten Putto) ist ganz unnatürlich knochenlos gestreckt, so daß der Rist des Fußes die Linie des Schienbeines fortsetzt. Diese Linie wie überhaupt die ganze Schmiegsamkeit der in Linien wellen gestalteten Figur ist rein indisch.

Als Parallele hierzu diene ein Bild von der Vorderseite des Sockels einer zerstörten Buddhastatue des Klosters Bāzālik in Chin Turkestan (Tafel 106, Abb. 2)<sup>108</sup>. Die Mitte des Bildes nimmt ein religiöses Symbol ein, rechts und links vier lauschende Rehe. Oben, zu beiden Seiten des Rades, zwei Sturmgötter, mit Glocken in den Händen schwebend. Der Aufbau der Szenerie ist also dem koptischen Denkmal ganz ähnlich ein göttliches Zeichen, unten von Tieren, oben von menschlich gebildeten Göttern adoriert. Man vergleiche die Beinstellung der indischen Götter mit der der Putten und wird sie als identisch feststellen müssen. Ja, die Fußstellung der koptischen Erogen ist in ihrer muskellosen Schmiegsamkeit beinahe „indischer“. Es gibt nun bei verändertem Sachinhalt nicht nur hunderte von rein indischen Beispielen, sondern die Darstellung fliegender Genien in Indien von der frühesten Zeit bis in die späteste ist überhaupt immer die nämliche, unserem allein stehenden koptischen Denkmal entsprechende gewesen. Ich könnte rein indische Beispiele aus den Jahrhunderten v. Chr. bringen. Aber ich will dadurch, daß ich dies verschmähe und ein Denkmal aus dem 8.—9. Jahrhundert n. Chr., ein Steinrelief aus Boro Budur (Tafel 103, Abb. 4)<sup>109</sup> vorführe, den indirekten Beweis dafür liefern, daß auch unsere Ansicht, die Yogi-Stellung gehe bis weit in vorchristliche Zeit zurück, richtig ist. Denn ebenso wie dort und bei der Yakshi-Figur ist auch hier das gleiche Motiv viele hunderte Jahre hindurch nachweisbar.

Die Beinstellung der zuseitigen Buddhas in der oberen der beiden Regionen schweben den Genien ist identisch mit der von uns bisher konstatierten. Das äußere Bein ist mehr oder weniger ausgestreckt, das dem zugestreckten Ziel näherliegende ist eingeknickt und zwar so, daß der Oberschenkel parallel mit dem Unterschenkel der Richtung des anderen Beines folgt.

<sup>106</sup> Smirnow, a. a. O., Tafeln 48 und 47.

<sup>107</sup> Strzykowski, Koptische Kunst 1901 S. 33 Abb. 39.

<sup>108</sup> Le Coq, Chotscho 1913 Tafel 38b.

<sup>109</sup> Havell, Indian Sculpture and Painting London 1908 Tafel XXXV.

Und so wollen wir den Ring des Beweises mit der Gegenüberstellung zweier Denkmäler schließen, die an fast antipodisch gelegenen Orten der Welt entstanden sind. Es handelt sich um ein Steinrelief aus Mathurā (Tafel 106, Abb 4)<sup>110</sup> und um die koptische Isis der Aachener Kanzelelfenbeine (Tafel 106, Abb 3)<sup>111</sup>.

Das Stück aus Mathurā ist ein recht rohes Flachrelief aus dem ersten Jahrhundert v. Chr.<sup>112</sup> darstellend die Huldigung von Genien oder anderen gottähnlichen Wesen zuseiten einer jainistischen Stupa. Das eigentliche Kultgebäude steht auf einem massigen Unterbau mit Stufen, Geländer und Tor und hat an seiner Trommel noch zwei Geländer angebracht. Oben eine schwer erkennbare Krönung. Wichtig sind für uns die Figuren. Ganz oben zur Seite der Trommel je ein Genius in der uns geläufigen Fingstellung mit eingezogenem Vorder- und ausgestrecktem Hinterbein, darunter zwei belanglosere Figuren mit Attributen, ganz unten je eine Frau in einer der Sanchifigur ähnlichen Variation der Yakshinstellung, der dem Stupa zugewandte Arm ist zur Hüfte gesenkt, der äußere greift über den Kopf nach innen gegen das Geländer. Die Beine sind gekreuzt, Fesseln und Handgelenke sowie Hüften und Hals sind mit Schmuck beladen. Die Brüste und das Becken sind herausgepreßt, die genaue Schamzeichnung fehlt nicht.

Von dem koptischen Stück interessiert uns nur die rechte Hälfte. Ausschlaggebend ist dabei die Szenerie des rechten Randes. Über dem Füllhorn erhebt sich ein kleines Kultgebäude. Um dessen Kuppel schweben ähnlich dem Mathuradenkmal kleine Genien spielend und musizierend. Völlig identisch mit jenem wäre es aber, wenn das Gebäude größer wäre, so daß sich wie bei dem indischen Stück die Geistergruppe vergrößern müßte. Der koptische Künstler fand aber einen Ausweg. Anstelle des Kultgebäudes nimmt er die göttliche Gestalt selbst und gibt am rechten Rande die indische Genienreihe. Ganz überzeugend muß aber dabei die unterste Figur wirken, eine typisch hellenistische Umbildung der indischen Yakshi. Die Beine schon ganz in die Tanzgebärde umgewandelt und das Gewand rein griechisch, unberührt aber hat sich die Armstellung erhalten. Der rechte Arm greift zum Körper hinab, der linke Arm reckt sich über den Kopf gegen den Faltenwurf der Isis. In Mathurā ist diese Gebärde notwendig um den Stupa (symbolisch) gewissermaßen zu stützen. Hier müßte diese Ruhegeste fremd wirken, wenn sie nicht zur Ausdrucksgebärde einer Tänzerin umgedeutet worden wäre.

Weiteres Material zur Vergleichung ägyptischer und indischer Kunstformen werden die koptischen Gewebe und Wirkereien beitragen, sind sie erst einmal wissenschaftlich brauchbar publiziert. Die Yakshifigur und deren Variationen in vorderasiatisch hellenistischer Umbildung ist dort unzählige Male anzutreffen.

Ehe wir zu neuen Geschichtedaten übergehen, rufen wir das Zeugnis der Ethnologen an. Wir schließen uns den völkerkundlichen Annahmen des Ägyptologen Elanders Petrie an, der eine Gruppe ägyptischer Denkmäler, hauptsächlich Terrakotten, zusammenstellte<sup>113</sup>, die er geradezu als „Indier“ bezeichnete. Sie sind in zwei Typen überkommen, der uns geläufige in Yogstellung hockende Mann mit untergeschlagenen Beinen und hängenden Armen (also nicht in der altägyptischen Schreiberstellung!) und die nur im Oberkörper erhaltene, in sehr gebeugter, halb liegender Stellung wiedergegebene Ge-

<sup>110</sup> Vogel Catalogue of the archaeological Museum at Mathura Allahabad 1910 Tafel 3 vgl. V. Smith A. history. Tafel XXXII.

<sup>111</sup> Vgl. dazu die Abbildung nach dem abgerollten Relief bei Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst Abb. 33.

<sup>112</sup> Datierung von Smith a. a. O. S. 144.

<sup>113</sup> W. M. Flinders Petrie, Memphis I 1909 S. 16 Tafel XXXIX und derselbe, Meydum und Memphis III 1910 S. 46 Tafel XLII Abb. 140.





Abb 1  
Steinpfiler Bharhut Vor 150 v Chr



Abb 2  
Vom ostlichen Sanchitor Um 100 v Chr



Abb 3  
Steinpfiler Bodhi Gayā. 2. Jshrh n. Chr



Abb 4  
Elfenbeinrelief Aachen. 3.—5. Jahr

stalt eines Mannes. Als Hauptbeweis dafür, daß dieser Mann ein Inder sei, führt Petrie außer dem Gesichtsschnitt folgendes an: Zunächst die herausgedrehte Hüfte und die Biegung der Arme, wobei der eine zum Kopf erhoben, der andre zur Hüfte gesenkt ist (wir erinnern uns sofort an unsere früheren diesbezüglichen Erfahrungen im Anschluß an eine Variation des Iakshitypus, bei dem der in die herausgedrehte Hüfte gestemmte Arm besonders betont wurde)<sup>114</sup>, dann die kunstvolle auffallende Nabellinie. Auch dazu Parallelbeispiele in Indien und Ägypten aufzuzählen, fanden wir wiederholt Gelegenheit. Schließlich fällt Petrie der Schmuck, das Halsamulett und das Band, das sich von der Brust unterhalb des Nabels hinzieht, als indisch auf<sup>115</sup>. Auch das Kennen wir zur Genüge. Ferner der geneigte Kopf mit dem lächelnden Gesicht, und schließlich weisen wir noch darauf hin, daß der Gesichtsschnitt sowohl wie die Betonung des Nabels mit dem Fürstenbild auf der skytho-baktrischen Schüssel aufs engste zusammengeht.

Diese Denkmäler setzt Petrie ins fünfte bis dritte Jahrhundert v. Chr. Indessen scheinen sie mir, im Anschluß an Weber, einer weit späteren Zeit zu entstammen. Petrie hat zwar auch bekannt, daß aus Indien zu dieser Zeit noch nichts vorliegt, schiebt aber diesen Umstand, wie wir es auch taten, auf die Unbeständigkeit der Holzsulpturen der frühesten indischen Zeit. Denn auch ihn bestimmt sein kunstkennerischer Instinkt zur Behauptung, daß die ältesten erhaltenen indischen Steinbilder von einem lang vorhergehenden Wachstum und von andauernder künstlerischer Beschäftigung zeugen. Er stützt seine frühe Ansetzung der Denkmäler damit, daß er einen Kontakt zwischen Indien und Ägypten seit 500 v. Chr. annimmt. Er führt unter anderem die indischen Niederlassungen auf babylonischem und ägyptischem Boden an. Danach folgert er auch eine indische Kolonie in Memphis seit dem fünften Jahrhundert v. Chr.

Ich fasse zusammen: Wir treffen gerade und fast ausschließlich jene indischen Motive wieder in Europa an, die innerhalb Indiens die stärksten Ausdrucksformen für die beiden Pole der indischen Weltanschauung sind: für die religiöse Weltabgekehrtheit und für die weltliche Sinnenfreude. Diese beiden künstlerischen Gestaltungen indischer Daseinsenergie sind daher auch gleichzeitig dem Wesen sowohl wie der Zahl der Denkmäler nach die Hauptformen figuraler indischer Kunst.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß diese künstlerischen Formulierungen und gerade diese so intensiv auf den Westen eingewirkt haben, daß die Einflußnahme fast auf diese beiden Motive beschränkt blieb. Andererseits war aber auch der Westen bereits im Besitze gewisser allgemeiner Formen, die den indischen Gestaltungen entgegenkamen, ganz abgesehen davon, daß der Hellenismus des Mittelmeeres überhaupt, durch technische Fertigkeit und den die klassisch-nationale Kunst verwässernden und daher allen zugänglichen Kosmopolitismus, leicht fremde Kunstformen übernahm. So ging also die hinter den Formen wirkende indisch-autochthone Weltanschauung im Westen verloren und wurde durch die vorderasiatisch-europäische ersetzt, die dann ihrerseits ändernd und vergewaltigend die indische Urform neu drapierte.

<sup>114</sup> Man vergleiche dazu noch die bei C. C. Edgar, *Greek Moulds* Karo 1903 Tafel 25 Nr. 32979 abgebildete nackte Frau mit dem gedunsenen etwas hiebelnden Gesicht und dem eingestützten linken Arm. Besondere Kennzeichen: Oberarm, Handgelenk und Fußfesselringe, Hals und riesiger Ohrschmuck. Sichtbarmachung der Schamspalte. Herausgearbeitete Brustwarzen und Nabelvertiefung. Das Ganze mit der lusternen Obszönität koptischer Handwerkskunst versehen.

<sup>115</sup> Dieses Band, das so oft im Indischen vorkommt, im Ägyptischen aber gar keinen Sinn hat, erklart auch Petrie nicht. Ich versuche für folgende Annahme einzutreten: Die wichtigste Stelle am Unterleib des meditierenden Yogin ist zwischen Nabel und Penis gelegen. Sie heißt Kanda von ihr aus entspringen „die 72000 Adern“, dort liegt auch zusammengerollt die Kundali, das schlangenartige Wesen, das die für den Yogin so wichtige geregelte Atemtechnik hindert. „Der Yogin trägt über der Stelle ein gürtelförmiges Kleidungsstück, das beim Aufwecken der Kundali in Verwendung kommt.“ (Vgl. Hermann Walter, *Swāmīrāma's Hathayogapradīpikā* München 1893 Einleitung.)

Es wären nun noch die historischen Daten zur Verbindung Ägyptens mit Indien in hellenistischer Zeit beizubringen

Infolge der Beschränkung auf Ägypten wird all das Material wegfallen, welches die Diskussionen der letzten Jahre über das Verhältnis der ägyptischen Fabeln, der Anekdoten bei Herodot und Sophokles und über das Salomonische Urteil des Alten Testaments zu Indien ans Licht gefördert haben. Ebenso muß alles übergangen werden, was die vergleichende Religionswissenschaft an Ergebnissen über die Wanderung indischer Dogmen, sei es des Brahmanentums sei es des Buddhismus, durch die vorderasiatischen Zwischen-sekten nach Syrien geliefert hat. Allerdings muß, da die Quellen spärlich fließen, bei solcher Beschränkung bis ins vierte nachchristliche Jahrhundert nachgespürt werden, es wird sich aber zeigen, daß sich auch die historisch spätesten Tatsachen aus viel früheren Ursprüngen erklären lassen

Beginnen wir mit den frühesten historisch belegbaren Zusammenhängen Ägyptens mit Indien (abgesehen von der oben erwähnten Hypothese Flinders Petries) so kommen wir ins dritte Jahrhundert v Chr, in die Seleukidenzeit. Unter deren Herrschaft, besonders unter Ptolomäus Philadelphus (285—47) blüht Ägypten wieder auf. Dieser König schickt sogar einen eigenen Gesandten an den Hof von Pataliputra und gründet als Ausgangspunkt für den ägyptischen Seehandel nach Indien Myos Hormos<sup>116</sup>. Überhaupt ist für diese frühere Zeit Ägyptens bezeichnend, daß die ersten Ptolomier Häfen an der ägyptischen Ostküste gründeten und von dort große Handelsstraßen nach dem Niltale und nach Alexandria führten<sup>117</sup>. Strabos Mitteilung von der im Roten Meer stationierten Handelsflotte setzt sich in Plinius Bericht von alljährlich nach Indien gehenden Import und Exportflotten fort und von zahlreichen indischen Kaufleuten, welche in Alexandria sesshaft waren<sup>118</sup>.

Alexandria als Hauptstation zwischen Indien und Rom, wo für indische Luxusartikel immer mehr Interesse gezeigt wurde, daß schließlich im ersten Jahrhundert n Chr geradezu zur Manie für indische Spezialprodukte ausartete<sup>119</sup>, war allmählich die internationalste Stadt der antiken Welt geworden<sup>120</sup>. Die dort kursierenden indischen Importwaren beschreibt am Ende des zweiten Jahrhunderts v Chr Agatharchides<sup>121</sup>. Am dortigen Hof verkehrten zu Asokas Zeiten sogar buddhistische Lehrer<sup>122</sup>. Die Bibliothek von Alexandria wurde schon unter Ptolomäus Energetes (seit 246) durch den Geographen Eratosthenes mit besonderer Betonung indischer Studien verwaltet<sup>123</sup>.

In die ersten Jahrhunderte n Chr fällt auch der Einfluß, den das Sāmkhyasystem auf die Gestaltung der gnostischen und neuplatonischen Lehren ausgeübt hat<sup>124</sup>. Die Lehren der alexandrinischen Neuplatoniker wie Neupythagoräer, speziell auch die Lehren des Philo, sind durchaus von indischen Zügen durchsetzt<sup>125</sup>. Denn Alexandria war der

<sup>116</sup> Georg. Faber Buddhistische und neutestamentliche Erzählungen Leipzig 1913 S 17

<sup>117</sup> R Seydel Das Evangelium von Jesus in seinen Verhältnissen zur Buddha Sage und Buddha-Lehre Leipzig 1882 S 307 und 312

<sup>118</sup> G Faber a. a. O. S. 22 und R Seydel a. a. O. S 313

<sup>119</sup> R Garbe Indien und Christentum Tübingen 1914 S 322 und Wilfred H Schoff First century intercourse between India and Rome (The Monist XXII, 1912, Heft 4) S 141

<sup>120</sup> G Faber a. a. O. S 26 vgl dazu die Beschreibung bei J Kennedy Buddhist Gnosticism the System of Basilides (The Journal of the Royal Asiatic Society 1902 S. 385/7)

<sup>121</sup> Schoff a. a. O. S. 140 über die Handelsprodukte vgl. weiter Deutsche Aksum Expedition, Berlin 1915 Bd II (Text) S 222/3

<sup>122</sup> G Faber a. a. O., S 18.

<sup>123</sup> R Seydel a. a. O. S 313

<sup>124</sup> R. Garbe Sāmkhya und Yoga Straßburg 1896 S. 4

<sup>125</sup> Albr Weber Die Griechen in Indien Sitzungsber d kgl Preuß Akad d Wissenschaften Berlin 1890 XXXVII S 925 vgl S 928 Anm 1



Abb. 1 Steinrelief Boro-Budur 8.-9. Jahrh. n. Chr.



Abb. 2.  
Vom Turm des Rajarani Tempels in Bhubaneschwara.  
12. Jahrh. n. Chr.



Abb. 3.  
Steinrelief Ägypten  
3. Jahrh. n. Chr.

viele, welche die Schriften nicht richtig erklären, wie ich mit denen, die mit mir sind, einen großen Mann habe also sagen hören. Der Apostel redet von denen, welche man Brahmannen nennt, indem er spricht: Der Herr erschien mehr als funfhundert Brüdern auf einmal, von denen viele bis jetzt am Leben sind<sup>138</sup>. Dazu bemerkt Lemm: „Es werden also diejenigen, denen Christus nach seiner Auferstehung erschienen sein soll, ausdrücklich als Brahmannen bezeichnet.“ Das „indische“ Fragment der koptischen Alexandersage aber bietet nach Lemm „des Interessanten nicht wenig, da wir hier erfahren, daß die Kopten den Brahmanen Dandami kannten und wir haben einen weiteren Beleg für Indien und die Brahmanen in der koptischen Literatur“<sup>139</sup>. Überdies liegen Beziehungen in den Analogien der nackten koptischen Anachoreten zu den indischen Gymnosophisten laut koptischen Quellen vor, in denen von Wüsten oder einer öden Insel die Rede ist<sup>140</sup>.

Im allgemeinen sind den indischen und den christlich-koptischen<sup>141</sup> Religionskreisen folgende kultische Elemente gemeinsam<sup>142</sup>: „Die Klöster mit dem Mönchs und Nonnenwesen und dem Unterschiede von Novizen und ordinierten Mönchen und Nonnen, das Zölibat und die Tonsur der Geistlichkeit, die Beichte, die Verehrung der Reliquien, der Rosenkranz, der Gebrauch des Räucherwerks und der Glocken.“ Garbe gibt für die Entstehungszeit der genannten Einrichtungen innerhalb des christlichen Kultes folgende Daten: Zölibat 4. Jahrh., Tonsur Wende des 4. zum 5. Jahrh., Beichte 3. Jahrh., Reliquien nicht vor der zweiten Hälfte des 3. Jahrh., Räucherwerk 3. Jahrh., Glocke 6. Jahrh., daß der Rosenkranz (rosarium) direkt durch eine Wortverwechslung aus Indien stammt, ist seit dem Nachweis Albr. Webers allgemein angenommen statt japamala (Gebetskranz) wurde japamala (Rosenkranz) gedeutet.

Das weitere Material für Ägypten hat Johannes Leipoldt zusammengestellt<sup>143</sup>. Zum Reliquiendienst bemerkt er: „Jeder Knochen, den man in der Erde fand, wurde als der eines Märtyrers ausgegeben und wo man nur konnte und durfte, errichtete man ein Tempelchen über ihm“<sup>144</sup>. Zum Problem des Klosters sagt er, daß dieses aller Wahrscheinlichkeit nach aus einer Eremitenkolonie hervorgegangen sei<sup>145</sup>, zur Erhärtung dessen wäre auch anzuführen, daß sich Pogol noch als Kirchenvorsteher von Zeit zu Zeit in die Wüste zurückzog, ja daß überhaupt die Mönche, wie Pschar, vorerst in der Wüste als Einsiedler gelebt hatten, um sich dort stillen Betrachtungen hinzugeben<sup>146</sup>. Auch soll schon Shenute einmal sogar eine ganze Woche lang nichts genossen haben<sup>147</sup>, was mit indischen Erzählungen von asketischen Gebräuchen und ihren Steigerungen durch Yoga erinnert. Denn auch in Indien war der Zusammenschluß der Mönche und Asketen zu geistlichen Gemeinschaften anfangs (nur natürlich um Jahrhunderte früher als im koptischen Ägypten) vorzugsweise von solchen Brahmanen ausgegangen, die als Bettler oder Waldensiedler in der Abkehr von dem Irdischen ihrer Erlösung nachtrachteten<sup>148</sup>.

<sup>138</sup> v. Lemm a. a. O. S. 117.

<sup>139</sup> v. Lemm a. a. O. S. 117.

<sup>140</sup> v. Lemm a. a. O. S. 120.

<sup>141</sup> Hier gilt nun das in erhöhtem Maße, was ich schon oben betont habe, daß ich nämlich in beider Beschränkung Ägyptisches herausgreife aus dem Überfluß von Vergleichsmomenten, die das Christentum überhaupt und den Gnostizismus der Nachbarkreise besonders des syrischen mit Indien verbunden.

<sup>142</sup> Garbe, a. a. O. S. 118.

<sup>143</sup> Johannes Leipoldt: Shenute von Atripe 1903.

<sup>144</sup> Leipoldt a. a. O. S. 31.

<sup>145</sup> Leipoldt a. a. O. S. 101.

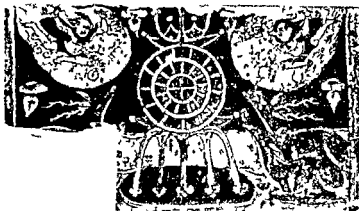
<sup>146</sup> Leipoldt a. a. O. S. 36 f.

<sup>147</sup> Leipoldt a. a. O. S. 69.

<sup>148</sup> H. Oldenberg: Buddha 2. Aufl., Berlin 1890 S. 64 f.



Abb 1 Steinnische, Gize, 3—4 Jahrh. n Chr



Fragment, Bázaklik 6—8 Jahrh n Chr



Abb 3 Elfenbeinrelief Aachen  
3—5 Jahrh n Chr

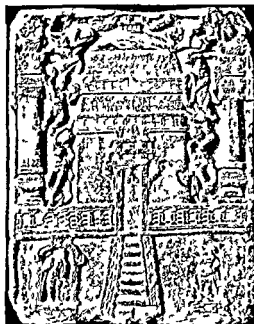


Abb 4 Steinrelief Mathurā  
1 Jahrh v Chr

viele, welche die Schriften nicht richtig erklären, wie ich mit denen, die mit mir sind, einen großen Mann habe also sagen hören. Der Apostel redet von denen, welche man Brahmannen nennt, indem er spricht: Der Herr erschien mehr als fünfhundert Brüdern auf einmal, von denen viele bis jetzt am Leben sind.<sup>138</sup> Dazu bemerkt Lemm: „Es werden also diejenigen, denen Christus nach seiner Auferstehung erschienen sein soll, ausdrücklich als Brahmannen bezeichnet.“ Das „indische“ Fragment der koptischen Alexandersage aber bietet nach Lemm „des Interessanten nicht wenig, da wir hier erfahren, daß die Kopten den Brahmanen Dandami kannten und wir haben einen weiteren Beleg für Indien und die Brahmanen in der koptischen Literatur.“<sup>139</sup> Überdies liegen Beziehungen in den Analogien der nackten koptischen Anachoreten zu den indischen Gymnosophisten laut koptischen Quellen vor, in denen von Wüsten oder einer öden Insel die Rede ist.<sup>140</sup>

Im allgemeinen sind den indischen und den christlich-koptischen<sup>141</sup> Religionskreisen folgende kultische Elemente gemeinsam:<sup>142</sup> „Die Klöster mit dem Mönchs und Nonnenwesen und dem Unterschiede von Novizen und ordinierten Mönchen und Nonnen, das Zölibat und die Tonsur der Geistlichkeit, die Beichte, die Verehrung der Reliquien, der Rosenkranz, der Gebrauch des Räucherwerks und der Glocken.“ Garbe gibt für die Entstehungszeit der genannten Einrichtungen innerhalb des christlichen Kultes folgende Daten: Zölibat 4. Jahrh., Tonsur Wende des 4. zum 5. Jahrh., Beichte 3. Jahrh., Reliquien nicht vor der zweiten Hälfte des 3. Jahrh., Räucherwerk 3. Jahrh., Glocke 6. Jahrh., daß der Rosenkranz (rosarium) direkt durch eine Wortverwechslung aus Indien stammt, ist seit dem Nachweis Albr. Webers allgemein angenommen statt japamala (Gebetskranz) wurde japamala (Rosenkranz) gedeutet.

Das weitere Material für Ägypten hat Johannes Leopoldt zusammengestellt.<sup>143</sup> Zum Reliquiendienst bemerkt er: „Jeder Knochen, den man in der Erde fand, wurde als der eines Märtyrers ausgegeben und wo man nur konnte und durfte, errichtete man ein Tempelchen über ihm.“<sup>144</sup> Zum Problem des Klosters sagt er, daß dieses aller Wahrscheinlichkeit nach aus einer Eremitenkolonie hervorgegangen sei,<sup>145</sup> zur Erhärtung dessen wäre auch anzuführen, daß sich Pogol noch als Kirchenvorsteher von Zeit zu Zeit in die Wüste zurückzog, ja daß überhaupt die Mönche, wie Pschar, vorerst in der Wüste als Einsiedler gelebt hatten, um sich dort stillen Betrachtungen hinzugeben.<sup>146</sup> Auch soll schon Shenute einmal sogar eine ganze Woche lang nichts genossen haben,<sup>147</sup> was mit indischen Erzählungen von asketischen Gebräuchen und ihren Steigerungen durch Yoga erinnert. Denn auch in Indien war der Zusammenschluß der Mönche und Asketen zu geistlichen Gemeinschaften anfangs (nur natürlich um Jahrhunderte früher als im koptischen Ägypten) vorzugsweise von solchen Brahmanen ausgegangen, die als Bettler oder Waldensiedler in der Abkehr von dem Irdischen ihrer Erlösung nachtrachteten.<sup>148</sup>

<sup>138</sup> v. Lemm a. a. O. S. 117

<sup>139</sup> v. Lemm a. a. O. S. 117

<sup>140</sup> v. Lemm a. a. O. S. 120.

<sup>141</sup> Hier gilt nun das in erhöhtem Maße, was ich schon oben betont habe, daß ich nämlich in be-  
wußter Beschränkung Ägyptisches herausgreife aus dem Überfluß von Vergleichsmomenten, da das  
Christentum überhaupt und den Gnostizismus der Nachbarkreise besonders des syrischen mit Indien  
verbunden.

<sup>142</sup> Garbe a. a. O. S. 118

<sup>143</sup> Johannes Leopoldt: Shenute von Atripe 1903

<sup>144</sup> Leopoldt a. a. O. S. 31

<sup>145</sup> Leopoldt a. a. O. S. 104

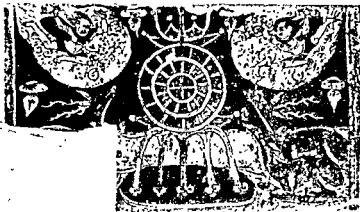
<sup>146</sup> Leopoldt a. a. O. S. 36 f.

<sup>147</sup> Leopoldt a. a. O. S. 69

<sup>148</sup> H. Oldenberg, Buddha 2. Aufl. Berlin 1890 S. 64 f.



Abb. 1. Steinnische. Gize. 3.—4. Jahrh. n. Chr.



Fragment. Bázalik. 6.—8. Jahrh. n. Chr.



Abb. 3. Elfenbeinrelief. Aschen.  
3.—5. Jahrh. n. Chr.

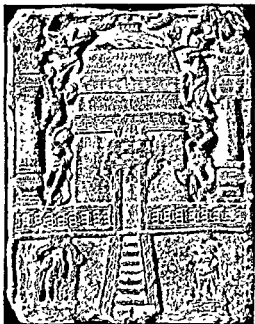


Abb. 4. Steinrelief. Mathurā.  
1. Jahrh. v. Chr.



Schlagend erscheint mir aber besonders die Übereinstimmung zwischen den Gelöbden, die der werdende Mönch nach Ablauf seines Noviziates, das wie oben schon erwähnt, sowohl in Indien wie auch in Ägypten gefordert wurde, ablegen mußte, um ordinerter Gemeinschaftsbruder zu werden. Auf diese Ähnlichkeit wurde meines Wissens noch nicht hingewiesen. Wie dem auch sei, die fünf Punkte der ägyptischen Formel lauten Ich will meinen Leib in keiner Weise beflecken Ich will nicht stehlen. Ich will keinen Meineid schwören Ich will nicht lügen. Ich will nicht heimlich Böses tun<sup>149</sup>

Dasselbe gilt für Indien. Erst mußte nach abgelegtem Noviziat ein Rechtsakt vollzogen werden, ehe das neu hinzutretende Mitglied in die Gemeinschaft aufgenommen wurde,<sup>150</sup> wie in Ägypten, wo ebenfalls eine juristisch gültige Urkunde die Aufnahme nach dem vorgeschriebenen Noviziat<sup>151</sup> ermöglichte<sup>152</sup>. Danach wurden in Indien die vier großen Verbote verkündet (in Ägypten sind es auch ausschließlich Verbote!) Ein ordinerter Mönch darf nicht geschlechtlichen Verkehr pflegen, auch nicht mit einem Tiere. Ein ordinerter Mönch darf nicht nehmen, was ihm nicht gegeben ist, was man Diebstahl nennt. Ein ordinerter Mönch darf nicht wissentlich ein Wesen des Lebens berauben. Ein ordinerter Mönch darf sich keiner übermenschlichen Vollkommenheit berühren, er darf sich nicht fälschlich und unwahr berühren<sup>153</sup> (bei den Nonnen steht an vierter Stelle direkt ausgesprochen nicht zu lügen)<sup>154</sup>. Bei Rhys Davids heißen die vier ersten Formeln „der zehn Vorschriften“ Ich gelobe, kein Leben zu zerstören. Ich gelobe nicht zu stehlen. Ich gelobe der Unreinheit zu entsagen (damit ist der geschlechtliche Verkehr gemeint) Ich gelobe nicht zu lügen<sup>155</sup>. Die fast völlige Identität zwischen den indischen und ägyptischen Mönchsvorschriften liegt auf der Hand.

Die Problemstellung dieser Arbeit also wird unter dem entwicklungs-geschichtlich orientiertem Gesichtspunkt vergleichender Kunstwissenschaft folgendermaßen formuliert werden können

Ist es denkbar, daß alle diesmal vorgeführten Beispiele aus Indien importiert oder von indischen, zugewanderten Handwerkern verfertigt oder von einheimischen, aber in Indien oder in einem anderen, von indischer Geisteskultur beherrschten Kunstbrennpunkt, geschulten Künstlern hergestellt wurden? Oder aber ist es möglich, daß diese Formen, auf nördlichen Wegen durch Züge der Völkerwanderung, auf dem Südweg durch allmähliche Orientalisierung der hellenistischen Welt, langsam durchgesickert sind? Oder ist an eine zufällige, ungefähr gleichzeitige autochthone Entwicklung im Osten und Westen zu denken? Oder ist es glaubhafter, daß die Darstellung von Göttheiten mit untergeschlagenen Beinen, entsprechend der großen Anzahl nördlicher „Fälle“, von arischer Urheimat in die Gebiete vorgetragen wurden, in denen wir sie jetzt finden, daß also alle Kunstkreise mit Yogidenkmalern, der gallische, der indoskythisch sassanidische und schließlich der indische gleichmäßig als sekundäre Folgeausstrahlungen eines gemeinsamen arischen Urkreises anzusehen wären?

<sup>149</sup> Leopoldt, a. a. O. S. 109.

<sup>150</sup> H. Oldenberg a. a. O., S. 306.

<sup>151</sup> Für das Noviziat gibt es eine Zwischenstufe zwischen ägyptischem Christentum und Buddhismus die Ordengemeinschaft der Essäer (A. Hilgenfeld *Der Essäismus* und Jesus S. 100). Auch dort war ein Noviziat vor der völligen Aufnahme vorgeschrieben. Auch noch einen weiteren buddhistischen Zug weisen die Essäer auf die vierfache Stufe der Askese (Hilgenfeld a. a. O., S. 103).

<sup>152</sup> Leopoldt, a. a. O., S. 106.

<sup>153</sup> Oldenberg a. a. O. S. 376.

<sup>154</sup> Oldenberg a. a. O. S. 407.

<sup>155</sup> T. W. Rhys Davids *Der Buddhismus* (Reclam) S. 163.

Hypothesen werden immer Vertreter finden, und besonders Geschichte ist deren Tummelplatz. Jedenfalls war Alexandrien geistige Metropole in obigem Sinn, war Knotenpunkt der wichtigsten zeitgenössischen geistigen Wege, war Ausfalltor orientalischer, indischer Mentalität. Und wenn sich im hellenistischen Ägypten auch nicht alle Kräfte fanden, um von dort, gegenseitig stützend und gestützt, weiterzuwirken, so erscheint uns dieses Land doch als verantwortlichste Stelle, als fruchtbarster Boden für eine Epigonenkultur, für eine Spätblüte gereiften Schaffens, das großzügig und weltgewandt westliche und östliche Formen eint zu einer indo-ägyptischen Kunst.

# ZU DEN GRUNDFORMEN DER CHINESISCHEN KUNST

von ZOLTAN VON TAKACS  
Mit 9 Abbildungen im Text

Der Geschmack der Chinesen, die bereits in den Zeitaltern der Shan (1766—1222) und Chou (1222—255) ein intensives Kulturleben geführt haben, hatte bereits in diesen Perioden die schnörkelhaft umgebildeten und aufgelösten Naturformen bevorzugt. Ihre urzeitliche Kunst, die einem von der neueren Forschung erkannten, für alle primäre Kunstentfaltung gültigen Naturgesetz entsprechend, jedenfalls naturalistisch war, mußte eine gründliche dekorative Umwandlung durchgemacht haben. Eine Spur der aller-ältesten naturalistischen Kunst der Chinesen ist an den Tierköpfen erkennlich, die die Henkel von verschiedenen Bronzegefäßen zieren, die anscheinend mit Recht der Shanzeit zugeschrieben werden. Auch die großartige Gußtechnik des chinesischen

Altertums, die sich notwendigerweise in Anlehnung an die Keramik, bzw. Tonbildnererei entwickelt hatte, trug wohl das ihrige dazu bei, um den Charakter der urzeitlichen Formen entsprechend ummodellieren zu helfen. (So ist es mir E. zu erklären, daß die altchinesischen Bronzen, gleichviel welcher Form und Bestimmung, durch-

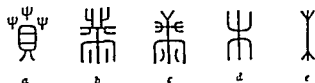


Abb. 1

Altchinesische Schriftzeichen für Ornament — *fen* (a) Stückeren — *chi* (b, c) und Baum — *mu* (d, e). a—d in Chouschrift, e in Shanschrift

wegs eine rein dekorativ anmutende Rippengliederung aufweisen. Die Rippen auf den Seiten oder Deckeln der Gefäße laden scharf aus, wobei sie ganz metallisch wirken.)

Die Denkmäler, die den Perioden der Shan und Chou zugesprochen werden können, lassen freilich eine bedeutende Stilentwicklung, den Unterschied im Kunstempfinden der zwei aufeinander folgenden Epochen ungefähr erkennen (Vgl. Hoerschelmann, Die Entwicklung der altchinesischen Tierornamentik, S. 2, 3). Eine krisenhafte Wendung der Dinge ist aber innerhalb dieser zwei großen Entwicklungsphasen für uns nicht erkennbar. Es ist eben das merkwürdigste an der ganzen Evolution der chinesischen Kunst, daß darnach das Alte nie endgültig verloren geht, sondern mit dem Neuen innerlich verwoben weiterlebt. Doch kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der historisch faßbaren Kunst der Chinesen eine andere vorangegangen ist, die, obwohl ihre Grundmotive zum Teil erhalten blieben und zum Teil zu rekonstruieren sind, als Ganzes zu leben, noch vor dem Reifwerden des klassischen Stiles des chinesischen Altertums aufgehört hat. Diese Kunst scheint mir die eigentliche Volkskunst des chinesischen Altertums gewesen zu sein, die ihre Entstehung den jedenfalls maßigen Ansprüchen der patriarchalischen Gesellschaft der halbhistorischen Zeit zu verdanken hatte. Die spekulative mystische Gelehrsamkeit der ersten Heldenzeit des chinesischen Geisteslebens scheint ihr ein Ende bereitet zu haben, deren Geist sich in der Kunst in der Einführung taoistischer Formeln, in der Erfindung vielfach abgeleiteter, gestreicher redender Ornamente, in der Entwicklung eines reichen Systems der Pflanzen- und Tierornamentik und jetzt nur an der Hand dürftiger Reste und mittelbarer Belege nachweisbaren Landschafts- und Figurendarstellung Genüge leistete.



Abb. 2

Chinesisches Tierornament mit pflanzenförmigen Ziergliedern aus der Shanzeit (a) u. zwei Ziermotive mit pflanzenförmigen Ziergliedern aus der Chouzeit (b, c)

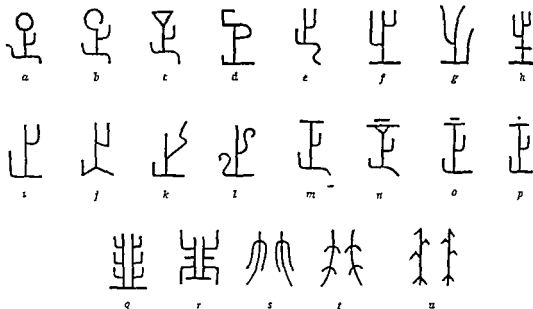


Abb 3

Altchinesische Schriftzeichen für Fuß — *tsu* (a—d) herauskommen — *ch* u (e), Bezeichnung des Genitiv verhältnisses, aus von — *chih* (f p) hervorbringen erzeugen — *sheng* (h) stehen bleiben — *chih* (i—l) eng, genau — *sheng* (m—p) lauch — *kiu* (q r) Bambus — *chu* (s t) Ähre, Halm, Ernte — *hō* (u) a—s in Chouschrift, t u in Shanschrift

Eine Rekonstruktion der primitiven Kunst der Chinesen der vorklassischen Zeit wurde wissenschaftlich zuerst von August Conrady versucht (In Oskar Münsterbergs „Chinesischer Kunstgeschichte“, I, S 78—89 und in Ullsteins Weltgeschichte, Band Orient) Er war auch unter den europäischen Gelehrten der erste, der in einer Anzahl altchinesischer Ideogramme die Grundmotive der primitiven chinesischen Ornamentik erkannte Seine Resultate wurden auch für jüngere Forscher, wie Werner v Hoerschelmann und Bruno Schindler maßgebend.

Mit Recht behauptet v Hoerschelmann, daß die Betrachtung der altchinesischen Ornamentik mit der Berücksichtigung des von ihm schlechthin „geometrisch“ genannten Ornaments begonnen werden kann, obgleich die Zeit der eigentlichen Herrschaft dieser Kunstform längst vorüber war, als die ältesten der uns in Abbildung oder in Original erhaltenen Bronzegefäße gegossen wurden Er sagt in einer Anmerkung (S 1—2) „Eine ältere Stufe der Ornamentik, als sie selbst in den ältesten Bronzen vorliegt scheint die chinesische Schrift erhalten zu haben, ganz besonders in den Schriftzeichen für die verschiedenen Gefäße, die in ihrer ältesten Form getreue Abbildungen davon geben Diese Gefäße weisen nämlich meist primitive Tupfen und Strichmuster auf einfach rundumlaufende, von oben nach unten gezogene, wie in einem Netzwerk sich kreuzende Linien und ähnliches Daß es sich hierbei nicht um Wiedergabe wirklicher Umflechtung, wie man wohl denken könnte, sondern der — aus solcher entstandenen? — Ornamente handelt, soll wahrscheinlich sein, — ist in einzelnen Fällen aber auch ausdrücklich bestätigt Wichtig ist auch, daß das alte Schriftzeichen für Ornament in den ältesten Wörterbüchern selbst als Darstellung des Flechtmusters erklärt wird Im übrigen will ich auf diese interessante Tatsache nur hinweisen, da ich nicht in der Lage bin, eigene Untersuchungen darüber anzustellen. Die Mitteilung davon verdanke ich Herrn Professor Conrady, von dem eine Verarbeitung des bereits gesammelten Materials zu erwarten ist.“ (Conrads Schüler, Bruno Schindler, erkannte seither in dem Umstand,

daß das Zeichen für „Wen“ eigentlich zweifarbiges Ornament bedeutet, einen Beweis dafür, daß es zur Bezeichnung des Begriffes „Ornament“ erfunden wurde und erst nachträglich die Bedeutung „Schrift“ erhielt. (Ostasiatische Zeitschrift, III, 463)

v Hoerschelmann ging also zum Teile von richtigen Beobachtungen aus. Im Verlaufe seiner Betrachtungen verwertete er aber auch diese grundlegenden Erkenntnisse nicht folgerichtig. Er geht davon aus, daß diese Tierornamente eine dominierende, bzw. zentrale Stelle einnehmen, sie sind aber nicht nur von Verzweigungen, Ranken und Verschnörkelungen umgeben, sondern haben auch selbst verschnörkelte Formen (Abb 2). Sie zeigen blatt- oder rankenartige Ausladungen oder Einschnitte. Kein dekoratives System der Welt kennt eine ähnliche willkürliche Umgestaltung der Tierformen in vegetabilischem Sinne. Ich sehe auch in dieser Umbildung einen Beweis dafür, daß in China das Pflanzenornament dem Tierornament vorangegangen ist.

Andere Beweise für die Richtigkeit dieser Auffassung sind unter den altchinesischen Schriftzeichen zu finden. Ein altes Ideogramm für Ornament, auf chinesisches „fen“ (Abb 1a), besteht aus den Zeichen für Pflanze und Kauri. Das Zeichen der Stückerlei, chinesisches „chi“ (Abb 1b), ist aus dem für Blattwerk, bzw. Geist und einem anderen zusammengestellt, dessen Bedeutung nicht klar ist, aber jenem verwandt sein muß. Es ist aus diesen Bildern ersichtlich, daß die ältesten Tierformen, die zum Teil, wie es auch in der *Shu King* (Ode II, 5, VI, 1 und IV, 2, IV, 5) und *Li Ki* (8, 22 ff) erwähnt wird, aus Kaurimuscheln ausgeht waren, aus Pflanzenmotiven abgeleitet wurden.

Die zu einer Hakenform abgeleitete Darstellung von Verzweigung die auch dem *Tachuan*-Zeichen für Wahrsagung — chinesisches „pu“ (Ruß auf der Schale der Schildkröte) entspricht, spielt auf den klassischen Bronzen der Chouzeit, nicht nur

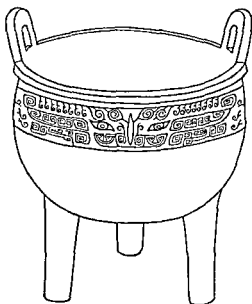


Abb 4

Chinesisches Opfergefäß (*ding*) aus der Shanzeit mit Spiralen und „Wolkenornamenten“. Die als Anhang und Füllmotiv verwendet werden (nach Po ku tu lu)

langt nämlich zu dem Ergebnis, daß der alte geometrische Stil in der klassischen Zeit durch eine reiche Tierornamentik in den Hintergrund gedrängt wurde. Erst in der Han Zeit sollte dann das Pflanzenornament eine wesentliche Rolle zu spielen begonnen haben. Diese Ansicht scheint mir irrig zu sein.

Die ältesten und bekannten Beispiele der Tierornamente auf Vasen der Shan Zeit sind bereits abgeleitete Kunstformen. Es muß wohl zugegeben werden,

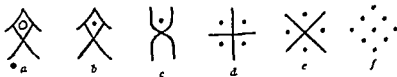


Abb 5

Altchinesische Schriftzeichen für Marke Zeichen Ornament — fen (a—c) und Getreide Reis Hirse — pu (d—f) Shan und Chouzeit

für sich, sondern auch als Ausgestaltung von phantastischen Tierformen, eine bedeutende Rolle (Abb 2) Sie ist auch auf den Ta-chuan Zeichen für gewisse Pflanzen und für Begriffe, die mit Pflanzenformen symbolisiert werden (Abb 3 a—u) mit der Bedeutung Verzweigung, Geist erkenntlich Diese künstlerische Ausdrucksform geht aber zeitlich den ältesten der uns in Originalen bekannten chinesischen Zierformen jedenfalls voran Sie ist, als eine sinnreiche Art von Verschnörkelung, bereits in der alten Schrift („ku wen“) der Shanzeit erkenntlich Ihre Vorbildliche Wirkung auf die entsprechenden Elemente der Ornamentik der Chouzeit wird nicht in Abrede gestellt werden können. Einen vorzüglichen Beweis für das hohe Alter dieser Form sehe ich in dem Zeichen der Shanschrift für „Ya“, das als Rahmen Inschriften auf solchen Gefäßen umgibt, die zum Tempelgebrauch geweiht waren (Abb 8)

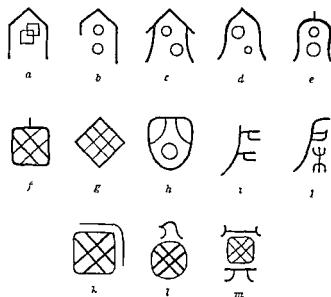


Abb 6

Altkinesische Schriftzeichen für Palast — *lung* (a—e) Fenster — *ch uang* (f g) *kuung* (h) *hu* (i j) West — *hsu* (k l) und Getreide — *wanne* — *ks* (m)

tifizieren sind. Sie sind aber auch als Pflanzenformen undefinierbar, nach meiner Meinung aus dem Grunde, weil sie abgewetzte, geometrisierte Naturformen sind Man ist berechtigt, in ihnen neolithische Produkte zu sehen Auch das sogenannte Wolken ornament scheint mir eine solche, bereits abgeleitete geometrisierte Pflanzenform, eine Art Ranke zu sein, die anfangs als Anhang anderer Motive auftrat, um nachher hauptsächlich als Füllmotiv angewendet zu werden (Abb 4)

Die restlose Füllung der Fläche ist überhaupt ein Grundprinzip der urchinesischen Ornamentik. Die in der Shanzeit üblichen Formen des Zeichens für „wen“ enthalten zwischen ihren oberen Zweigen einen Kreis, oder einen Punkt, der somit als Füll ornament erscheint (Abb 5 a, b) Es kann wohl ohne Übertreibung behauptet werden daß in diesen Zeichen der Grundgedanke der chinesischen Zierkunst — Zerteilung der Fläche und gleichmäßige Füllung der einzelnen Teile — klar formuliert zum Ausdruck kommt. Man sehe daraufhin auch das Schriftzeichen für „mi“ — Getreide (Abb 5 d—f), dessen Herkunft vom Ornamentbilde Bruno Schindler in seiner wertvollen Studie, „Die Entwicklung der chinesischen Schrift aus ihren Grundelementen“ (Ostasiatische Zeitschrift, III, S 451 ff) mehrfach hervorhebt Im Zeichen für „chi“ — Stickerei

Rahmens durch Verzweigungen spricht für die Herkunft dieses Motivs von der Pflanzenform Die natürliche Form des Baumes klingt auch im Gitterwerk eines Grieses der Höhle VI von Yun kang aus der ersten Hälfte des 5 Jahrhunderts nach (Abb 9 Chavannes, Mission, I, Taf 233)

Diese Formen also, die ich somit als Pflanzenornamente anspreche, bestehen aus rankenartigen Verzweigungen, die auf den Bronzefasen und Nephritgegenständen des Altertums entweder eingraviert, oder in erhabener Form vorkommen Sie wirken manchmal als Kämme oder Extremitäten von Phantasietieren, die eben wegen ihrer Ausgestaltung durch diese verschnörkelten Formen mit wirklichen Lebewesen nicht zu iden-

(Abb 1b) wird gleichfalls der Gedanke der textilen Füllung der zergliederten Fläche veranschaulicht

Des Genies des großen Gottfried Semper würdig ist die Erkenntnis, daß das Gitterwerk „die Basis der chinesischen Ornamentik“ bildet, „und zwar hier eine ursprüngliche, unmittelbar von der Wirklichkeit entnommene Basis, denn die Vorbilder dieser ornamentalen Form stehen noch heute, wie vor 5000 Jahren hier vor aller Welt Augen, in den Bambusgittern nämlich“ (Der Stil, I, S 245). Die jüngsten Ergebnisse der Forschung bewährten den Sempers Erkenntnis. Es geht aus dem Stile der Architekturdarstellungen am Hsiao tang Shan hervor, daß bereits die ältesten uns bekannten chinesischen Bauten durch Gitter- bzw. Rahmenwerk gegliederte Wände hatten (Chavannes, Mission Archéologique, Bd. I, Taf. XXIV–XXV). Maßgebend für die künstlerische Wirkung dieser Wände war ihre Bekleidung mit Stoffen, wie es aus den Nachbildungen dieser auf den Pfeilern T'ai She und Shao She und den mit Zickzacklinien gezeichneten Webmustern am Hsiao-tang Shan (Chavannes, Mission, Bd. I, Taf. VII, VIII, XV, XIX, XX, XXIV, XXV) ersichtlich ist. Dem Stile dieser Wandverzierungen, der durch den der Bauformen bedingt war, entspricht der Charakter der Andeutungen von Zierformen auf alten Schriftzeichen, die architektonische Begriffe, oder Flechtmotive darstellen (Abbild. 6 a–m). In alten Zeichen für Fenster (ch uang), Getreidewanne (ki), West (hsi), ist eine zweifache Kreuzlage zu sehen, die Gitterwerk oder Geflecht andeutet. Als verkürzte Darstellungen des Gitterwerks sind auch die gebrochenen Linien auf einer Variante des Zeichens für Fenster (hu) zu deuten (Abb 6 i, j).

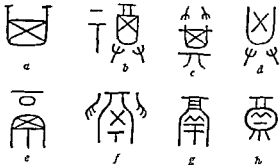


Abb 7

Altchinesische Schriftzeichen für Urne — *tsi* (e–h)  
Getreidewanne — *ki* (c–d) ehrenwert — *tsun* (b)  
Shan und Chouschrift

Die uns bekannten allerältesten Motive der chinesischen Zierkunst sind also zum Teil wie die Spiralen, aus Pflanzenformen, bzw. Ranken abgeleitet, zum Teil aber in unmittelbarer Anlehnung an die Architektur, als Flechtmuster, bzw. Stuckereien entstanden. Sie sind also wohl nicht als redende Ornamente, sondern als reine Zierbilder zu betrachten. Doch sind sie in der Form, wie sie uns erhalten blieben, nicht immer als einfache Kopien von Textil, bzw. Nadelarbeiten, sondern manchmal als archaische Formeln aufzufassen, die nicht nur ob ihres dekorativen Wertes, sondern vielmehr ihrer historischen Bedeutung halber geschätzt wurden. Als solcher traditionell geschätzter Gemeinplatz erscheint das transponierte Flechtmuster in einigen Schriftzeichen für verschiedene Gefäße (Abb 7 a–h) und auch auf alten Bronzegefäßen, die uns größtenteils aus Abbildungen oder Kopien bekannt, in seltenen Fällen aber in ihrer Wirklichkeit erhalten sind.

Auch daran sei hier wenigstens flüchtig erinnert, daß die geometrische Ornamentik einer Gattung der in der Hanzeit gegossenen Bronzespiegel zum guten Teil auf den Ziermotiven der ältesten Textilwerke und Stuckereien beruht.

Die meisten in ihren Originalen uns überkommenen Denkmäler, die von der Anwendung der aus gebrochenen geraden Linien, bzw. Kreuzlagen bestehenden Ornamente zeugen, stammen aus der Hanzeit. Aus diesem Umstand ist freilich nicht ohne weiteres der Schluß zu ziehen, daß sie in der Hanperiode höher gewertet gewesen wären als in den vorhergehenden Zeitaltern der Shan und Chou. Es ist aber doch wahrscheinlich, daß unter den Han, zu einer Zeit, als das klassische Chinesentum eine

für sich, sondern auch als Ausgestaltung von phantastischen Tierformen, eine bedeutende Rolle (Abb 2) Sie ist auch auf den Ta-chuan Zeichen für gewisse Pflanzen und für Begriffe, die mit Pflanzenformen symbolisiert werden (Abb 3 a—u) mit der Bedeutung Verzweigung, Geist erkenntlich Diese künstlerische Ausdrucksform geht aber zeitlich den ältesten der uns in Originalen bekannten chinesischen Zierformen jedenfalls voran Sie ist, als eine sinnreiche Art von Verschnörkelung, bereits in der alten Schrift („ku wen“) der Shanzzeit erkenntlich Ihre vorbildliche Wirkung auf die entsprechenden Elemente der Ornamentik der Chouzeit wird nicht in Abrede gestellt werden können. Einen vorzüglichen Beweis für das hohe Alter dieser Form sehe ich in dem Zeichen der Shanschrift für „la“, das als Rahmen Inschriften auf solchen Gefäßen umgibt, die zum Tempelgebrauch geweiht waren (Abb 8) Der Abschluß der Ecken dieses

Rahmens durch Verzweigungen spricht für die Herkunft dieses Motivs von der Pflanzenform. Die natürliche Form des Baumes klingt auch im Gitterwerk eines Frieses der Höhle VI von Yun kang aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts nach (Abb 9 Chavannes, Mission, I, Taf 233)

Diese Formen also, die ich somit als Pflanzenornamente anspreche, bestehen aus rankenartigen Verzweigungen, die auf den Bronzefasen und Nephritgegenständen des Altertums entweder eingraviert, oder in erhabener Form vorkommen Sie wirken manchmal als Kämme oder Extremitäten von Phantasietieren, die eben wegen ihrer Ausgestaltung durch diese verschnörkelten Formen, mit wirklichen Lebewesen nicht zu iden-

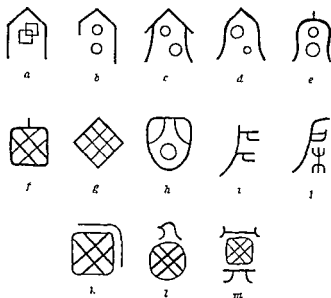


Abb 6

Altkinesische Schriftzeichen für Palast —kung (a—e) Fenster —ch wang (f g) kung (h) hu (i j) West —hsi (k l) und Getreide wanne —ki (m)

ifizieren sind Sie sind aber auch als Pflanzenformen undefinierbar, nach meiner Meinung aus dem Grunde, weil sie abgewetzte, geometrisierte Naturformen sind Man ist berechtigt, in ihnen neolithische Produkte zu sehen Auch das sogenannte Wolkenornament scheint mir eine solche, bereits abgeleitete geometrisierte Pflanzenform, eine Art Ranke zu sein, die anfangs als Anhang anderer Motive auftrat, um nachher hauptsächlich als Füllmotiv angewendet zu werden (Abb 4)

Die restlose Füllung der Fläche ist überhaupt ein Grundprinzip der urchinesischen Ornamentik Die in der Shanzzeit üblichen Formen des Zeichens für „wen“ enthalten zwischen ihren oberen Zweigen einen Kreis, oder einen Punkt, der somit als Füllornament erscheint (Abb 5a, b) Es kann wohl ohne Übertreibung behauptet werden daß in diesen Zeichen der Grundgedanke der chinesischen Zierkunst — Zerteilung der Fläche und gleichmäßige Füllung der einzelnen Teile — klar formuliert zum Ausdruck kommt Man sehe daraufhin auch das Schriftzeichen für „mi“ — Getreide (Abb 5d—f), dessen Herkunft vom Ornamentbilde Bruno Schindler in seiner wertvollen Studie, „Die Entwicklung der chinesischen Schrift aus ihren Grundelementen“ (Ostasiatische Zeitschrift, III, S 431 ff) mehrfach hervorhebt Im Zeichen für „chi“ — Stuckerei



(Abb 1b) wird gleichfalls der Gedanke der textilen Füllung der zergliederten Fläche veranschaulicht.

Des Genies des großen Gottfried Semper würdig ist die Erkenntnis, daß das Gitterwerk „die Basis der chinesischen Ornamentik“ bildet, „und zwar hier eine ursprüngliche, unmittelbar von der Wirklichkeit entnommene Basis, denn die Vorbilder dieser ornamentalen Form stehen noch heute, wie vor 5000 Jahren hier vor aller Welt Augen, in den Bambusgittern nämlich“ (Der Stil, I, S 245). Die jüngsten Ergebnisse der Forschung bewahrheiteten Sempers Erkenntnis. Es geht aus dem Stile der Architekturdarstellungen am Hsiao-t'ang Shan hervor, daß bereits die ältesten uns bekannten chinesischen Bauten durch Gitter- bzw. Rahmenwerk gegliederte Wände hatten (Chavannes, Mission Archéologique, Bd I, Taf XXIV–XXV). Maßgebend für die künstlerische Wirkung dieser Wände war ihre Bekleidung mit Stoffen, wie es aus den Nachbildungen dieser auf den Pfeilern T'ai She und Shao She und den mit Zickzacklinien gezeichneten Webmustern am Hsiao-t'ang Shan (Chavannes, Mission, Bd I, Taf VII, VIII, XV, XIX, XX, XXIV, XXV) ersichtlich ist. Dem Stile dieser Wandverzierungen, der durch den der Bauformen bedingt war, entspricht der Charakter der Andeutungen von Zierformen auf alten Schriftzeichen, die architektonische Begriffe, oder Flechtmotive darstellen (Abbildung 6a–m). In alten Zeichen für Fenster (ch'uang), Getreidewanne (ki), West (hsi), ist eine zweifache Kreuzlage zu sehen, die Gitterwerk oder Geflecht andeutet. Als verkürzte Darstellungen des Gitterwerks sind auch die gebrochenen Linien auf einer Variante des Zeichens für Fenster (hu) zu deuten (Abb 6i, j).



Abb 7

Altchinesische Schriftzeichen für Urne — *le* (a–b)  
Getreidewanne — *ki* (c–d) ehrentwert — *tsun* (b)  
Shan und Chouschrift

Die uns bekannten allerältesten Motive der chinesischen Zierkunst sind also zum Teil wie die Spiralen, aus Pflanzenformen, bzw. Ranken abgeleitet, zum Teil aber in unmittelbarer Anlehnung an die Architektur, als Flechtmuster, bzw. Stickereien entstanden. Sie sind also wohl nicht als redende Ornamente, sondern als reine Zierbilder zu betrachten. Doch sind sie in der Form, wie sie uns erhalten blieben, nicht immer als einfache Kopien von Textil, bzw. Nadelarbeiten, sondern manchmal als archaische Formeln aufzufassen, die nicht nur ob ihres dekorativen Wertes, sondern vielmehr ihrer historischen Bedeutung halber geschätzt wurden. Als solcher traditionell geschätzter Gemeinplatz erscheint das transponierte Flechtmuster in einigen Schriftzeichen für verschiedene Gefäße (Abb 7a–h) und auch auf alten Bronzegefäßen, die uns größtenteils aus Abbildungen oder Kopien bekannt, in seltenen Fällen aber in ihrer Wirklichkeit erhalten sind.

Auch daran sei hier wenigstens flüchtig erinnert, daß die geometrische Ornamentik einer Gattung der in der Hanzeit gegossenen Bronzespiegel zum guten Teil auf den Ziermotiven der ältesten Textilwerke und Stickereien beruht.

Die meisten in ihren Originalen uns überkommenen Denkmäler, die von der Anwendung der aus gebrochenen geraden Linien, bzw. Kreuzlagen bestehenden Ornamente zeugen, stammen aus der Hanzeit. Aus diesem Umstand ist freilich nicht ohne weiteres der Schluß zu ziehen, daß sie in der Hanperiode höher gewertet gewesen wären als in den vorhergehenden Zeitaltern der Shan und Chou. Es ist aber doch wahrscheinlich, daß unter den Han, zu einer Zeit, als das klassische Chinesentum eine

glänzende Wiedergeburt erlebte, die retrospektive Veranlagung auch dem alten dekorativen System zustatten kam. Auffallend ist es nämlich, daß wir auf den berühmten Wandskulpturen in Shantung ausschließlich die einfachsten Ziermotive angewendet finden



Abb 9

Fries in dem Vorraum des Höhlentempels VI bei Yün kang (nach Chavannes Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale, I 233)

Dieser Archaismus erscheint mir durchaus nicht unverständlich. Das pietätvolle Festhalten am Althergebrachten, die absolute Verehrung der Vorfahren und ihrer geheiligten Traditionen bilden den Grundstein der chinesischen Ethik und diese Prinzipien kommen auch in der Kunstauffassung der Chinesen zu jeder Zeit zu voller Geltung. Es ist auch zu bedenken, daß die in Rede stehenden Wandskulpturen von Shantung die darstellende Kunst früherer Jahrhunderte vergegenwärtigen können.

Wir haben auch unter den Grabbeigaben Beweise dafür, daß die alte geometrisierende Zierkunst der Chinesen in der Hanzeit nicht aufgehört hatte, in ihrer ursprünglichen Reinheit weiterzuleben. Ich verweise blos auf die kleinen Modelle von Backöfen (Laufer, Chinese Pottery, Taf XVII—XVIII), auf denen Ornamente dieses Stils als Randleisten angewendet werden. Es ist auch aus diesem Umstand darauf zu schließen, daß Motive dieser Art zum alten Inventar der chinesischen Volkskunst gehören. In den alten patriarchalischen Zeiten, als die Religion noch einfacher war und alle Äußerungen des Lebens tiefer durchdrang und andererseits die inneren und äußeren Unterschiede zwischen den einzelnen Gesellschaftsklassen noch nicht so groß waren, dürften auch in den Kunstformen nicht die späteren Stilunterschiede auftreten. Die religiöse Kunst hatte sich zu dieser Zeit von der Volkskunst noch nicht getrennt und es ist anzunehmen, daß für ihre Entwicklung auch von unten her wirkende Kräfte maßgebend waren.



Abb 8

Altchinesisches Schriftzeichen für die Bezeichnung eines Gefäßes als geheiligt für den Brauch im Tempel  
—ya Shan und Chouschrift

# CHINA UND DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT

von JULIUS KURTH | Mit  
4 Abbild. auf Tafel 107 u. 108

Jede neue Wissenschaft hat etwas Fluktuierendes. Man glaubt, aus hundert Untersuchungsobjekten zu festen Schlüssen berechtigt zu sein, wenn aber nach einiger Zeit aus den hundert zehntausend geworden sind, da verschieben sich die Schlüsse ganz bedeutend, und ein Fazit bucht gewaltige Fehlschlüsse. Ein schlagendes Beispiel ist die Ägyptologie, in der jeder neue Fund eine Überraschung und einen Umsturz bisheriger Dogmen bringen kann. Ich erinnere nur an die einzigartige, erst jetzt allmählich richtig gewertete Gestalt des Sonnenkönigs Amenophis IV., die in die Wissenschaft gänzlich neue Kunstprobleme hineintrug, und weise auf die wertvollen Arbeiten Heinrich Schäfers auf diesem Gebiet. Ähnlich steht es mit dem japanischen Holzschnitt. Wer ihn auch nur etwas kennt, der weiß, daß seine früheren Wertungen sehr änderungsbedürftig sind. In der zweiten Auflage meines „Abrisses“ schrieb ich, daß die „wissenschaftliche Arbeit“ auf diesem Gebiete „erst richtig anfängt“, und ich nehme trotz der gewaltigen Literatur, die ihm allein gewidmet ist, diese Behauptung auch heute noch nicht zurück.

Man wird mir eine gewisse Bekanntschaft mit ihm zutrauen, aber ich gestehe ohne Bedenken, daß ich fortwährend umlernen mußte. Tritt man an ein neues Kunstgebiet heran, das einen gegenständlich fesselt und begeistert, so ist man nur allzuleicht geneigt, den Autoritäten, die es bisher beackert, kritiklos zu glauben, wenn sie Tatsachen auszusprechen scheinen, und die sich neu erschließende Landschaft durch ihre oft recht persönlich gefärbte Brille zu betrachten. Dringt man aber nach einiger Ernüchterung vom Rausche des Gegenstandes selbst zu den Quellen vor, so wird das Gesamtbild oft ein gänzlich anderes!

Verschiedene Autoren und Autoritäten haben auf den Japanholzschnitt verschiedene Dogmen geprägt, die schwer ausrottbar sind, obgleich sie sich leicht widerlegen lassen. Dazu gehört z. B. der berühmte Satz, daß der Japaner kein Porträtist sei. Und als Kuriosum eines fortschleichenden Schnitzers teile ich mit, daß der famose, unmögliche Meister „Kyritora“ von v. Seidlitz Gnaden (es ist eine Verlesung des unglücklichen Kunsthändlers für den bekannten „Kunitora“, die v. Seidlitz gläubig aufnahm) sich als Sondermeister in das neueste französische Buch von J. E. Darmon, „Répertoire des estampes japonaises“ (Paris 1922), hineingeschmuggelt hat, obschon ich ihn bereits vor Jahren totgemacht zu haben glaubte. Übrigens warne ich vor diesem Buche Neugierige!

Ein altes Dogma war auch, daß die Japanmeister, obgleich sie den chinesischen „Farbenholzschnitt“ (so sagte man fälschlich für „Farbendruck“) gekannt, doch lange Jahre gebraucht hätten, ehe sie darauf kamen, zu ihren zwei Farbenplatten die dritte zu „erfinden“. Ich schäme mich heute doch etwas, daß auch ich diesen Unsinn früher geglaubt habe. Künstler, die jedes Raffinement einer fremden Reproduktionskunst glücklich nachgeahmt haben, wie das 1748 in der Japanausgabe des chinesischen „Senfkorngartens“ geschehen ist, sollten so begriffsstutzig gewesen sein, daß sie ihre eigene Reproduktionskunst ganze Lustren hindurch in Fesseln hielten, wo ihnen doch die kindereinfache Lösung längst bekannt sein mußte? Man sieht sofort, daß hier etwas nicht stimmen kann!

China hat mir in der Tat ein sehr helles Licht aufgehen lassen, aber ein ganz anderes, als die vermuteten, die mich darauf hingewiesen haben. Was ich früher oft behauptet habe, daß die Schule der Ukiyo-e-Meister — zu ihr gehören die japanischen Holzschnittkünstler — gegenüber altklassischen chinesischen Vorbildern das nationaljapanische Element betont, ja, die rein japanische Malerei als solche hervorgebracht habe, ist mir durch die Graphik des Reiches der Mitte zur vollen Gewißheit geworden.

Was ich in meinem „Abriß“ (3 Aufl. 1922), meinem „Sharaku“ (2 Aufl. 1922) und meinen „Primitiven“ (1922) mehr andeutungsweise über diesen Gegenstand gesagt habe, was ich auf Einzelgebieten in meinem „Chinesischen Farbendruck“ (1922) und in meinem „Harunobu“ (2. Aufl. 1923) genauer ausgeführt habe, will ich hier zusammenfassen. Mir persönlich ist es eine völlig neue Grundlage dieser ganzen Wissenschaft geworden!

China war für Japan, was Hellas für Rom war. Nur waren wohl die Römer nicht mehr stark genug, auf der alten geheiligten Tradition Ueigenes aufbauen zu können. Religion, Kunst, selbst die Schrift wurde aus dem Reiche der Mitte nach Japan importiert und je näher ein japanisches Gemälde den chinesischen Vorbildern kam, desto höher wurde es geschätzt. Sollte der berühmte Holzschnitt der Tokugawazeit nicht auch eine Importe gewesen sein? Und siehe da! Man brachte auf einmal aus den Schätzen des britischen Museums eine Anzahl prachtvoller Farbendrucke zum Vorschein, die der Deutsche Kaempfer im Jahre 1693 in Japan gekauft hatte, die aber unzweifelhaft chinesischer Herkunft waren, also sicher einer Zeit entstammten, in der man in Japan noch gar nicht an Farbendrucke dachte! Schluß! Also wieder ein Beweis, daß Japan sogar auf dem Gebiete der Graphik bei China eine Anleihe gemacht. Unbedenklich wurden diese Blätter „Farbenholzschnitte“ genannt, weitere derartige Dokumente fanden sich zu Hunderten, die Japankunst mußte sich gerungschätzige Parallelen gefallen lassen, und Emil Orlik prägte im Vorwort der herrlichen Marésmappe das Wort „Wehe, wenn die chinesischen Farbenholzschnitte (sic) in Mode kommen! Dann muß der japanische Farbenholzschnitt neuerlich bußen“.

Fraglos ist zunächst, daß die chinesischen Blätter nicht nur ein großes Raffinement der Technik zeigen, sondern auch künstlerisch hoch zu werten sind. Ich kann Orliks Begeisterung völlig begreifen und bin selbst glücklich, daß ich einige gute Proben dieser Werke besitze. Großzügig scheinen sie heruntergestrichen zu sein, wie kühne Pinsel improvisationen, oft wie die zartesten Aquarelle. Man glaubt bei vielen gar nicht Buntdrucke, sondern Handgemälde vor sich zu haben. Wer aber meint, daß ihre Gegenstände auch nur annähernd so starke Vielseitigkeit offenbaren, wie die Japanblätter, wird schwer enttäuscht sein. Weit aus die meisten stellen Vogel, Pflanzen und Steine dar, Szenen aus dem Menschenleben gehören bisher zu den großen Seltenheiten. Weit aus die meisten entstammen überhaupt nur zwei chinesischen Büchern, die bereits im 17. Jahrhundert erschienen und immer wieder neu gedruckt worden sind, nämlich dem Chioh Ise Yuan Hua Chuan, „Lehrbuch der Malerei aus dem Senfkorngarten“, und dem Shu Chu Chai Shu Hua Ts'e, „Register der Zehn bambushalle in Wort und Bild“. „Senfkorngarten“ und „Zehn bambushalle“ sind die Namen von Verlagsanstalten in Nan king. Ferner alle diese herrlichen Blätter aus der Vogel und Pflanzenwelt sind keine selbständigen Erfindungen von Graphikern, sondern Reproduktionen von Handgemälden bekannter Meister, die ausschließlich als Malvorlagen für Adepten der Kunst dienen sollten. Verschwindend gering ist diesen Farbdrucken gegenüber die Zahl von Einzelblättern, die vielleicht den japanischen Surimono oder Glückwunschkarten entsprochen haben. Daß die ganz wenig vorhandenen Personennamen — es ist noch nicht ein halbes Dutzend! — den ausübenden Graphikern eignen, ist mindestens zweifelhaft. Es können ebensogut die Verleger, Textautoren oder Dichter sein.

Die Chinadrucke sind also kein selbständiger Kunstzweig als solcher und wollen auch gar keiner sein, sondern nur ein Surrogat für Handmalerei. Hiern liegt auch der Grund, daß sie weder eine große Industrie hervorgerufen haben, noch überhaupt sehr hoch geschätzt worden sind. Darum sind auch verhältnismäßig so wenig auf unsre Tage gekommen, denn die vorhandenen Blätter zählen zu Hunderten, die japanischen Blätter aber zu vielen Zehntausenden! So kam denn wohl gelegentlich ein Probenchen

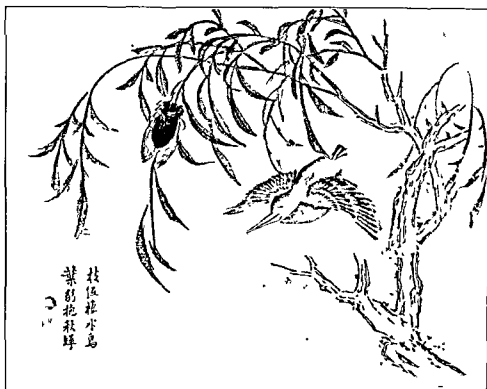


Abb 1. Chinesischer Farbendruck

Sammlung Vögel 1

dieses Kunstproduktes aus dem Reiche der Mitte nach Japan, wie die Kaempfer-Serie beweist, dagegen wurden Japanholzschnitte nach China zu Tausenden verkauft.

Und die Technik? Otto Fischer schreibt in seinem Aufsatz „Chinesische Farbenholzschnitte des 17. Jahrhunderts“ („Graphische Künste“), nachdem er verschiedene technische Bemerkungen gemacht: Ist dies noch Holzschnitt? Er hat mit seinem Zweifel völlig recht, nur — hätte er das eigentlich bedenken sollen, ehe er seine Überschrift wählte! Nein, von Farbenholzschnitt kann gar keine Rede sein, weder im Sinne der Japaner, noch in unserem Sinne. Die Chinesen druckten von Ton, Holz, Kupfer, was ihnen in den Wurf kam, sie legten Leinwand unter, um Seidenstoffe nachzuahmen, sie befeuchteten das zu bedruckende Papier, um aquarellartige Verlaufungen zu erzielen, ja sie aquarellierten sogar mit der Hand hinein, wenn die mechanische Technik versagte. Sehr peinlich gingen sie dabei gleichfalls nicht um. So kommt es, daß Verdrukungen sehr häufig sind — sie erhöhen sogar den malerischen Reiz! — und daß kein Blatt von denselben Platten dem andern gleicht, sondern geradezu auffallende Färbungsvarianten erscheinen. Das alles wäre in Japan verpönt gewesen!

War die chinesische Art den Japanern bekannt, ehe sie selbst den Buntdruck auf ihren ureigensten Schöpfungen einführten? Gewiß war sie ihnen bekannt! Sie haben ja selbst, wie schon oben gesagt, ein chinesisches Farbenwerk tadellos nachgedruckt, ja bereits von 1730 besitzen wir ein Buch, das „Chichū no on“, mit Vorlagen für Sake-Schalen, das völlig in chinesischer Manier gedruckt ist! Ebenso haben die älteren Japaner, die vor Moronobu publizierten, oftmals mineralische Platten angewendet, und in Kyoto und Osaka haben sich noch bis in die Utamaro Tage hinein höchst merkwürdige Techniken erhalten, die den chinesischen außerordentlich ähnlich sind. All diese Werke gehören nicht in das Gebiet, das wir mit dem eigentlichen „Japanholzschnitt“ bezeichnen.

In Yedo, der neuen Hauptstadt des Shōgunenreiches und dem Brennpunkt der damaligen Kunst und Intelligenz, wurde das mit einem Schlage anders. Und da stehen wir vor dem japanischen Holzschnitt. Wir dürfen von vornherein behaupten, daß er weder gegenständlich, noch koloristisch, noch technisch mit der chinesischen Art etwas gemeinsam hat, daß also von einer Parallele überhaupt keine Rede sein kann. Orlis „Wehe“ Ruf war etwas kühn!

Hishikawa Moronobu (1638—1714) wird als der japanische Dürer und der „Erfinder des Holzschnitts“ gefeiert. Richtig daran ist, daß er in vollem und bewußtem Gegensatz zur chinesischen und früheren japanischen Art die gemischte Technik aufgab und mit absoluter Konsequenz nur von Holzplatten, und zwar von Kirschholzplatten drucken ließ. Da er aber mit dieser „geringsten Technik“ auch in den Gegensatz zu Kyoto und Osaka trat, nannte er die nun zahllos entstehenden Holzschnitte Yedo = „Yedo-Bilder“. Getreu der Schule des Ukiyo Matabee, die gegenüber früherer Gefügtheit das damalige moderne Leben darstellte, griff Moronobu in seine eigene Zeit und illustrierte in seinen zahlreichen Büchern besonders Frauenliebe und Leben. Er aber und seine sämtlichen echten Nachfolger kopierten nicht fremde Meisterwerke, wie die Chinesen, sondern gaben eigene Zeichnungen heraus und signierten sie, oft mit dem Zusatz „Japanischer Maler“. Damit war das nationale Element deutlich betont. Der Farbendruck wurde, obwohl er sicher bekannt war, vorläufig noch nicht angewendet, vielmehr wurden die Blätter entweder ganz schwarz gelassen, oder mit der Hand koloriert, und zwar zuerst in der Art gleichzeitiger farbiger Gemälde.

Nachdem einmal die Holzschnitttechnik als solche der Kanon für Yedo geworden war, traten alle übrigen technischen Fragen völlig in den Hintergrund. Der schlagendste Beweis für den Fundamentalsatz liegt darin, daß die Bezeichnungen der verschiedenen Kolorierungsarten der Holzschnitte gar nicht auf ihre technische Her-

stellung, sondern fast ausschließlich auf ihre Färbung gehen. Ob diese aquarelliert oder gedruckt wurde, war für die Benennung der einzelnen Holzschnittgruppen völlig gleichgültig. Wenn also so oft von „Erfindungen“ die Rede ist, so bezieht sich das einzig und allein auf neue Farbenkompositionen. Ein Blick auf die Entwicklung dieser Kunstübung wird das beweisen. Im Jahre 1703 führte Torii I kyonobu auf seinen Holzschnitten eine Kolorierung ein, bei der das Tan=Menning die korallrote Dominante war. Daher hießen diese Blätter Tan e und beherrschten fast zwei Jahrzehnte den Markt und den Geschmack. Um 1720 „erfand“ Okumura Masanobu, der „Erfinder“ unter den Primitiven, die „Lackbilder“, Urushi e, auf denen besonders die schwarzen Flächen mit einer glänzenden Leimschicht und andre Stücke mit Goldpulver belegt wurden. Izumiya Gonshiro brachte etwa fünf Jahre später das Karminrote Beni dazu, und diese Beni-e der ersten Art hielten sich, bis Masanobu nach 1740 eine zweite Art von Beni-e erfand, auf denen zum Karminrosa das Grün tritt. Das waren nebenbei bemerkt die japanischen Zweifarbendrucke! Aber der Umstand, daß man hier zum erstenmal japanische Zeichnungen durch Druckstöcke kolorierte, war so geringfügig für die Benennung dieser Werke, daß man einfach bei dem alten Namen Beni-e blieb! Ja, die späteren Dreifarbendrucke haben überhaupt keine besondere Bezeichnung erhalten! Nur daß man im Gegensatz zu China die Farben ausschließlich auf Holzblöcke strich. Wenn also die Japaner in früheren Jahren den Buntdruck nicht anwendeten, so liegt das nicht etwa daran, daß sie es nicht konnten, sondern daß sie es nicht wollten! Harunobu, der 1765 mit behebiger vielen Farbenplatten operierte, nannte seine Blätter, weil sie in ihrer Farbenpracht an Brokatstoffe erinnerten, „Brokatbilder“ oder Nishiki-e. Also immer nur Benennungen nach Farbenwirkungen! Solche Benennungen sind ferner die Shiro-nuki-e (oder Kuro-e oder Shiro e), „Weißausparbilder“, bei denen umgekehrt wie bisher, die Zeichnung in die Platte hineingegraben wurde, die Murasaki-e, „Purpurbilder“, bei denen das Purpurviolett der Hauptton ist, und wie sie Eishi und Utamaro liebten, der sogar den Beinamen Murasaki-ya, „Purpurhaus“ führte, die Ao-e, „Blaubilder“, die nur in blauen Tönen gedruckt sind, und in denen Hiroshige Glänzendes geleistet hat (auch ganze Bücher, die Ai-zuri-hon, wurden nur in Blau gedruckt), die Kira-e oder Kirara-e, „Glümmerbilder“, Blätter mit silberglitzerndem Hintergrunde, die Sharaku erfand, u. a. m.

Für den nationalen Standpunkt aber ist bezeichnend, daß sich gerade die „Primitiven“ „Japanische Maler“ nannten. Bezeichnend, daß Harunobu, der zeitweilig nahe daran war, in chinesische Art zu verfallen, bis er 1765 seine eigenen Bahnen ging, das stolze Wort prägte „Ich bin japanischer Maler!“, bezeichnend, daß Utamaro dies Wort aufnahm und verächtlich von „chinesischen Hunde- und Affenmalern“ sprach. Bezeichnend endlich, daß Meister, die ihre Nationalität betonten, ihre Namen japanisch aussprachen oder solche Namen wählten, die überhaupt nur japanisch ausgesprochen werden konnten, wie Moronobu, Masanobu, Torii, Harunobu, Utamaro, während Meister, die mit der Art des Reiches der Mitte liebäugelten, sich chinesisch benannten, wie Shumman und Hokusai, der in seinen berühmten Mangwa verdächtige Bekanntschaft mit dem „Senfkorngarten“ verrät und nach meiner Ansicht ja auch den strengen japanischen Holzschnitt aufgelöst hat. Und es läßt tief blicken, daß sich der Harunobu-Fälscher als solcher unter Angabe seiner chinesischen Vorlagen chinesisch Shiba kôkan benannte! Man halte mir nicht Katsukawa Shunshô entgegen! Sein neuester Biograph Friedrich Succo läßt offen, ob er nicht japanisch ausgesprochen werden muß und setzt sogar die japanische Aussprache mit auf den Titel seines Buches.

Natürlich ging auch eine Reihe von Meistern abseits und nahm chinesische Art — allerdings niemals chinesische Technik! — an, aber Werke ihrer Hand sind nur Nebenzweige der Ukiyo-e-Schule. Hierhin gehören die direkt durch chinesische Vorbilder



Abb 2. Aus Ulmyros „Insektenbuch“ 1788

Sam 1 ng kur 1



Abb 1 Zikade von 1 in Originalgröße

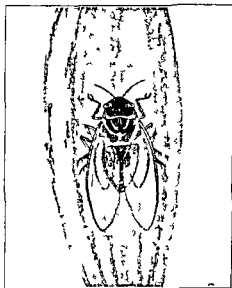


Abb 4 Zikade von 2 in Originalgröße



beeinflussten Glückwunschkarten oder Surimono, die nach völlig andern Farbgesetzen gedruckt wurden, als die sonstigen Holzschnitte, und bei denen Blindpressung und Metalle die Hauptrolle spielten. Und gerade bei diesen schönen Blättern ist in der Namengebung das technische Moment betont, deren Surimono heißt „Reibe“- oder „Druckding“, gerade die Surimono-künstler als solche führen chinesisch auszusprechende Namen, wie Shumman, Hokusai, Gakutei, Shinsai. Sogar Kōryūsai ist hier zu nennen! Ebenso gehören die Sammelwerke, die, vorwiegend in Schwarzdruck, alte Gemälde reproduzieren, nur in die Außenlinie des japanischen Meisterholzschnittes.

Aus allem folgt wohl zweifellos, daß zwischen chinesischen Farbendruckern und japanischen Farbenholzschnittkünstlern füglich keine Parallele gezogen werden darf. Ich glaube, persönlich die beste Lösung darin gefunden zu haben, daß ich Beides mit Begeisterung sammle. Nur eine kunstkritische Parallele wäre möglich. Wenn Chinesen und Japaner einmal denselben Gegenstand dargestellt haben — und das ist dann geschehen, wenn Japaner Dinge aus dem Naturreich abbildeten —, wem ist dann die Palme zu reichen? Sind die Japaner in solchen Fällen nur Nachbeter und Nachtreter gewesen, so unbedingt nicht etwa den chinesischen Graphikern, sondern den Malern ihrer Vorlagen! Aber auch in diesen Dingen haben japanische Meister ihre starke nationale Eigenart zu wahren verstanden. Ein eklatantes Beispiel zum Schluß. Unsere Abbildung 1 zeigt einen Chinadruck aus einem der großen Vorlagenwerke, unsere Abbildung 2 ein Blatt aus Utamaros berühmtem „Chon mushi-erabi“, dem „Insektenbuch“ von 1788. Auf beiden Blättern ist eine Zikade dargestellt (Abbildung 3 und 4 zeigen die Zikaden in Originalgröße). Der Kontrast der beiden Insektenbilder ist ganz enorm! Der Chineser — und zwar der Maler, nicht der Farbendrucker — sah eine Zikade als solche, faßte die Hauptmassen ihrer Erscheinung und ihrer Bewegung zusammen und zog als Summa ein konglomerat von grauschwarzen Tönen, das dem Betrachter sofort die Erinnerung an das zirpende Geschöpfchen wachruft. Außerdem ein höchst malerischer Wurf! Utamaro sezerte eine bestimmte Zikade bis in ihre feinsten glasigen Flügelhäutchen, zählte dem Schöpfer jede Flügelader nach und buchte gewissenhaft jedes Fußchen. Und doch ist seine ganz naturalistische Zeichnung nicht etwa ein Illustrationsstückchen für ein naturkundliches Werk, sondern das Tierlein, dessen Abbild man in zwei kongruente Teile schneiden kann, sitzt wirklich so starr, und die Heuschrecke auf demselben Blatt beweist, wie lebendig Utamaro zeichnen konnte. In der raffinierten Technik, die sogar feines Glühmispulver verwendet, ist er den Chinesen weit überlegen. Als kuriosum sei nebenbei erwähnt, daß der bekannte Bingsche Formenschatz das Utamaro-Blatt farbig wiedergibt, aber dabei die Zikade — fortläßt! Man kann übrigens die Parallele beider Werke auch auf die Struktur der Pflanzenblätter ausdehnen und wird dasselbe Resultat finden. Summa: Von einer eigentlichen Parallele kann selbst hierbei nicht die Rede sein, hier sprechen zwei völlig verschiedene Kunstauffassungen, und ich gebe ohne weiteres zu, daß die chinesische dem Empfinden unsrer Tage (nicht meinem Empfinden!) näher liegt. Sie ist universal, die japanische national.

So gibt uns Chinas Art tatsächlich den Schlüssel zur Wertung der Kunst des Inselreiches, und ich glaube, daß die Grundzüge der vorliegenden Arbeit alle Rätsel, die bisher um die Entwicklungsphasen des Japanholzschnittes gelagert waren, restlos zu lösen imstande sind.

# VERGLEICHENDE STUDIEN ZUR MALEREI JAPANS UND CHINAS

Mit 15 Abbildungen auf Tafel 100—116

von WILLIAM COHN

## I

Daß die japanische Kunst des 7. Jahrhunderts nur ein festländischer Ableger ist, beweisen schon die Angaben in den verschiedenen literarischen Quellen<sup>1</sup>. Aber auch die ganze geistige Lage macht es wahrscheinlich. Ein eben noch schrift- und kunstloses Volk sucht mit allen Kräften der Segnungen einer hohen Kultur teilhaftig zu werden. Die Malereien und Skulpturen der Frühzeit Japans stammen zumeist von der Hand eingewanderter Meister. An einen Vergleich der Kunst haben und drüben darf man überhaupt noch nicht denken. Wie lärglich wenig von der gleichzeitigen oder eben vergangenen Kunst Chinas<sup>2</sup> oder gar Koreas ist auf uns gekommen! Verschwunden sind anscheinend alle größeren Holz-, Kanshitsu<sup>3</sup> und Bronzeskulpturen, die die wichtigsten Tempel in den Hauptstädten<sup>4</sup> zierten, erhalten haben sich nur wenige Kleinbronzen, sonst allein Höhlenskulpturen und Grabsteine. Sie erschöpfen sicherlich nicht nach Art und Artung die Möglichkeiten der Zeit. Auch wenn die zahlreicheren Werke, die sich in Japan befinden, unbekannte Züge zeigten, so besagte das wenig. In Wirklichkeit gehen sie jedoch fast restlos in dem festländischen Material auf. Daß sie es an Kunstwert oft übertreffen, ist nur Zufall. Wo in China sich meist Handwerksmäßiges und dies noch zum Teil in Gegenden fern vom Brennpunkt der Kultur erhalten hat, vermag Japan eine Reihe von Kultstücken seiner ältesten und berühmtesten Tempel aufzuweisen. Über die Malerei haben und drüben in dieser Frühzeit etwas Entscheidendes auszusagen oder gar auf Einzelheiten eingehen zu wollen, erscheint noch aussichtslos. Hier versagt Festland und Inselreich in gleicher Weise.

Auch für das unmittelbar folgende Zeitalter dürfte sich ein Vergleich kaum fruchtbarer gestalten. Wohl sind nun japanische Meister mit an der Arbeit. Doch daß in der Bildnerei der Nara- (710—84) und der frühesten Heianperiode<sup>5</sup> sich schon japanische Eigenart durchgesetzt hätte, wie gelegentlich behauptet wird, ist füglich zu bezweifeln. Die japanische Bronze-, Holz- und Kanshitsuplastik verfügt zwar über einen beschränkteren Formen- und Typenschatz als die chinesische Steinbildnerei, wie sie uns aus den Höhlen von Lungmên, Sok-kul-am, Tun-Huan und anderen Beispielen aus der T'angperiode (620—907) bekannt ist — sie gleicht ihr jedoch im wesentlichen. Festzustellen darf, die heute bekannt sind. Ich meine die bronzene Yakushi-Trinität des Yakushiji in Nara<sup>6</sup> und die Fresken des Horyûji<sup>7</sup>. Beide haben in der Kunstwelt des fernen Ostens nirgends ihresgleichen. Dabei sah gerade die religiöse Monumentalmalerei in dem China der Tang ihre besten Tage. Die alten Quellen<sup>8</sup> berichten von zahllosen

<sup>1</sup> Vergleiche vor allem H. Haas, *Annalen des japanischen Buddhismus* M D G N V Ostasiens. Tokyo 1908 passim.

<sup>2</sup> Es kommt die Kunst der Nord Wei (386—535) und Liang Dynastie (502—57) der ersten Blüteperioden des chinesischen Buddhismus in Frage.

<sup>3</sup> Eine Lacktechnik.

<sup>4</sup> Vor allem Ping-cheng, Lo-yang und Nanking.

<sup>5</sup> D. i. die Periode in der Heian (Kyôto) der Sitz der Regierung war (792—1186).

<sup>6</sup> Siehe des Verfassers Aufsätze in der *Ostasiatischen Zeitschrift*. „Einiges über die Bildnerei der Nara-periode.“ I 3 4 II 1.

<sup>7</sup> Vgl. vor allem die unübertrefflichen Aufnahmen im Horyûji Taikyo, die die einzige Schönheit der Fresken fast deutlicher erkennen lassen als die ungünstig beleuchteten Originale.

<sup>8</sup> Vgl. Giles, *An introduction to the history of Chinese pictorial art* (Shanghai 1906) S. 44 passim und neuerdings Arthur Waley *Chinese temple painting* Burlington Magazine No. 236.



Abb. 4. Wandmalerei aus der Höhle 70 T'u-huang (Chang)  
 No. 1 Museum of the T'u-huang Cave, 1931



Abb. 2. Wandmalerei aus der Höhle 70 T'u-huang (Chang)  
 No. 1 Museum of the T'u-huang Cave, 1931



Abb 3  
Kwannon von Mu chi (China) Da tokuji Kyoto



Abb 4  
Kwannon von Genamu (Japan)  
Nanzenj Kyoto

Tempelfresken, zum Teil von der Hand der berühmtesten Meister. Wahrscheinlich hat sich nichts davon erhalten, sei es, daß es bei der großen Buddhistenverfolgung vom Jahre 843, wo an 4000 größere Tempel zerstört wurden, zugrunde ging oder auf andere Weise, da die Konservierung der alten Gebäude dem Chinesen durchaus nicht liegt. Nur im äußersten Westen des Reiches, in abgelegenen Grenz- und Durchgangsgebieten, hat ein glücklicher Zufall Wandmalereien und Seitenbilder aus so früher Zeit bewahrt,<sup>9</sup> oft recht eindrucksvoll und bedeutend, aber niemals die Höhe der Fresken des Hōryū erreichend, die doch ihrerseits auch nur provinzielle Arbeit sein können. Wie müssen die Werke eines Wei chih I séng (7. Jahrh.), Wang Wei, Wu Tao-tzu, Chou Fang oder Lang Ting-kuang (8. Jahrh.),<sup>10</sup> der Schöpfer so vieler Malereien in den Tempeln der Hauptstädte Ch'ang-an und Lo-yang ausgesehen haben!<sup>11</sup> Kurz, die Lücken unserer Kenntnisse der festländischen wie der Inselkunst aus dem ganzen Zeitalter der Tang sind so groß, daß man wieder höchstens die allgemeine Verwandtschaft der beiden Kunstkreise, nicht aber das Besondere und Trennende zu erfassen imstande ist. Aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts liegt, in einem japanischen Tempel zu Kyōto (Tōji) befindlich, eine zusammengehörige Reihe von Bildnissen vor, die der berühmte japanische Priester und Sektengründer Kōbō Daishi im Jahre 806 von seiner chinesischen Studienreise heimbrachte und in seiner Heimat ergänzte. Fünf davon gelten mit Recht als chinesisch, zwei wurden im Jahre 821 in Japan hinzugefügt.<sup>12</sup> Es bedarf nicht vieler Worte, um zu zeigen, daß man auch aus der Nebeneinanderstellung dieser Werke keine neuen Schlüsse ziehen darf. Was können so vereinzelte Beispiele besagen! Zu dem sind die beiden japanischen Arbeiten sichtlich nur ängstliche Kopien nach chinesischen Vorbildern, die vielleicht in der Tat Kōbō Daishi selbst, sicherlich nur ein Dilettant, auf dem Gewissen haben mag. Ein besonders bezeichnendes Dokument unseres karglichen Wissens um die chinesisch-japanische Kunst der Tangzeit ist der Künstlerisch wie wissenschaftlich gleich unschätzbare Inhalt des kaiserlichen Schatzhauses Shōsōm im Todaiji zu Nara.<sup>13</sup> Bei weitem das meiste, was hier an Geräten im Jahre 756 als Weihgabe für den Rosana-Buddha niedergelegt wurde, die mit Perlmutter eingelegten Musikinstrumente, die Gläser, die Cloisonnés, die Bernstein- und Elfenbeinarbeiten, steht heute gänzlich isoliert da im Rahmen der alten ostasiatischen Kunst und war doch zweifellos nur Beispiel unter vielen anderen seinesgleichen und Glied einer geschlossenen Kette.

## II.

Man pflegt jetzt den Beginn der Selbstbesinnung in der japanischen Kunst in das 10. Jahrhundert anzusetzen. Es ist nicht zu leugnen, daß die ganze geistige und politische Lage diese Annahme höchst wahrscheinlich macht. Als im Jahre 894 Michizane no Sugawara mit der jährlichen Tributgesandtschaft nach China gehen sollte, riet er mit Erfolg davon ab, da man, wie er meinte, von China nichts mehr lernen könnte.<sup>14</sup> Es war einer jener Beweise kluger Voraussicht der japanischen Regierung, wie wir sie noch in unserer Zeit des öfteren erlebt haben. In der Tat wird das damalige China

<sup>9</sup> Le Coq, Chotcho (Berlin 1913). Stein, The Thousand Buddhas (London 1921) und Mission Pelliot, Les grottes de Touen Houang (Paris 1920ff).

<sup>10</sup> Für die chinesische Schreibung dieser und der übrigen chinesischen Malernamen vgl. A. Waley, An index of Chinese artists (London 1922) und O. Kummel, Die chinesische Malerei im Kunstdat. kwan Sayuchoki, Ostasiat. Ztschr. I.

<sup>11</sup> Arthur Waley op. cit.

<sup>12</sup> Toyo Byutsu Taikwan engl. Texte S. 18f. und S. 8f. Tl. 44, 45 und 9. Vgl. auch Otto Fischer, China und Japan, Ostasiat. Ztschr. VI S. 172ff.

<sup>13</sup> Tōyō Shukō, an illustrated catalogue of the ancient imperial treasury called Shōsōm. (Tōkyō 1910.)

<sup>14</sup> Murdoch, A history of Japan, I, 1910 S. 243.

nicht geeignet gewesen sein, dem Inselreich Achtung einzufloßen. Der Thron der Tang begann zu wanken. Von allen Seiten erhoben sich die Grenzvölker. Provinzialgouverneure wurden aufständisch, Eunuchen hatten die Zügel der Regierung in der Hand. Dreizehn Jahre später war es mit der Tangdynastie zu Ende.<sup>15</sup> Für solche politischen Umstellungen hatten die Japaner seit je feine Witterung. Schnell zogen sie ihre Folgerungen. Wie lange wird es noch dauern, bis Japan seine europäischen „kōtō-ryōgakushi“ (China-Studenten) auszusenden aufhört! Daß man es damals zum ersten Male wagte, sich auf eigene Füße zu stellen, setzt bereits ein hohes Selbstvertrauen voraus. China galt nicht mehr als das unerreichbare Ideal von Macht und Bildung. Man kann diesen Befreiungsprozeß in der japanischen Literatur schrittweise verfolgen. Bislang wurden alle wichtigen Werke in chinesischer Sprache und Schrift abgefaßt, amtliche Schriftstücke wie literarische Erzeugnisse. Das hört nun auf. Die Periode Engi (901–22) scheint für den Umschwung besonders bezeichnend zu sein. Damals kamen die beiden japanischen Silbenalphabete (Kana) auf. Damals stellte man zum ersten Male eine Anthologie japanischer Gedichte zusammen, das Kokinshū. Damals begann man sich der Rokkassen, „der sechs Heiligen des Liedes“, also sechs nationaler Dichter zu rühmen, deren Darstellung in der Malerei von nun an ein beliebtes Motiv bildete. Am deutlichsten tritt national japanisches Fühlen wohl in der Prosaliteratur hervor, in Inhalt, Stil und Schrift. Die berühmtesten Monogatari, Nihki, Soshi und Zasshi, sie alle entstanden im 10. und frühen 11. Jahrhundert. Genannt seien nur Werke, die zum Teil in deutschen Übersetzungen vorliegen, das Tosa-Monogatari, das Taketori und das Genji-Monogatari. Daß die Frau in der Literatur und im öffentlichen Leben nun eine so hervorragende Rolle zu spielen anfängt, dürfte eine japanische Rückwirkung sein gegen die chinesische Ausschaltung und Zurücksetzung, die dem Japaner sichtlich nie lag.<sup>16</sup>

Diese Verhältnisse scheinen klar zu liegen, genügen aber doch nicht zu entscheiden den Folgerungen. Was weiß man denn bisher von der gleichzeitigen oder unmittelbar vorhergehenden und nachfolgenden chinesischen Literatur!<sup>17</sup> Vielleicht haben die auf tretenden Personen nur japanische Namen, die Szenen japanische Kulissen erhalten, während alles Wesentliche weiterhin chinesisch blieb. In der japanischen Malerei entwickelte sich etwa seit dem 10. Jahrhundert das sogenannte Yamato-e, das sich mit der Geschichte des Landes befaßt, sowohl als Wandbild (vor allem auf den Fusuma), wie als Kakemono und illustrierendes Makimono, und erreichte dann im 12. und 13. Jahrhundert seinen Höhepunkt. Dieses Yamato-e wollte, wie schon der Name anzeigt, als echt japanisches Gewächs gelten. Ist nun hier das Japanische gegen das Chinesische scharf abzuheben? Unmöglich. Auch hier fehlt es bei weitem an zuständigem Material. Zuerst einmal sind nahezu alle chinesischen und japanischen Wandgemälde mit historischen Stoffen, die es, wie die Quellen berichten und alte Darstellungen zeigen, in Fülle gab, verlorengegangen. Aus China fehlen sogar zweifelloso gleichzeitige Makimono fast gänzlich. Nichts überhaupt unbekannter als die chinesische Malerei des 9., 10. und 11. Jahrhunderts. Gewissen Ersatz bieten wieder die Fresken und Fundo von Tun-huang (Abb. 1 und 2).<sup>18</sup> Angesichts ihrer ergibt sich klar, daß viele Züge, die man als ausgesprochen japanisch ansehen zu dürfen glaubte, auch in China zu finden sind. Daß

<sup>15</sup> Li Ung Bing, *Outlines of Chinese history* (Shanghai 1919) S. 150ff.

<sup>16</sup> Florenz, *Geschichte der japanischen Literatur* (Leipzig 1906) S. 132ff.

<sup>17</sup> In den Literaturgeschichten sowohl von Giles (London 1901) wie von Grube (Leipzig 1902) wenn man sie überhaupt so nennen darf, wird nur die Lyrik der Tangzeit ausführlicher behandelt. Es hegt in der Natur der Sache, daß uns die chinesische Literatur bisher nur ganz lückenhaft bekannt ist.

<sup>18</sup> Pelliot op. cit. passim.



Abl. 5 Kwanon von Sesshu Graf Kamei, Tokyo



Abb 6  
Kwanon von Kano Yuk obu  
(Japan)



Abb 7  
Kwanon Chang Jueh lu zugeschr ebei (Ch na)  
Da tokuj Kyoto



das Yamatoye sich aus dem chinesischen Stil der Tangzeit entwickelte, wurde bald erkannt. Aber diese warme Wirklichkeitsfreude, diese Lust an hurtiger Beweglichkeit, schließlich diese blühende Farbengebung hielt man doch für echt japanisch. Das Yamatoye ist sicherlich die erste selbständiger anmutende Blüte japanischen Geistes, das soll nicht geleugnet werden, es scheint nur schwierig zu sein, es näher zu belegen, bis auf die eine Tatsache, daß zum ersten Male japanische Menschen in japanischer Umgebung zur Illustration der Geschichte und der Geschichten des japanischen Landes auftreten. Ob im Entscheidenden, nämlich dem Formalen und Geistigen, Japan wesentlich Eigenes hinzutut, Vorhandenes grundsätzlich umschuf, das liegt noch im Dunkeln. Auch hier, wo man am sichersten zu gehen meinte, ist ein Vergleich zwischen Japan und China nicht fruchtbringend durchzuführen.

Ganz ähnlich liegen die Dinge auf dem Gebiete der Plastik. Man muß sich bewußt sein, das chinesische Plastik seit dem 9. Jahrhundert bis zur Mingzeit eine nahezu unbekannte Größe ist. Nur einige wenige sicher datierbare Stücke sind bisher zum Vorschein gekommen, keineswegs ausreichend, um einen Maßstab zu gewinnen. Was nicht zu den zufällig aufgetauchten Werken der frühen Tangzeit oder der Mingperiode paßt, wird in den Zeitraum zwischen diesen beiden Perioden, der immerhin ein halbes Jahrtausend umfaßt, versetzt, obwohl doch auch die Tang- und Mingplastik nur ganz lückenhaft bekannt ist. Um so übersichtlicher und faßbarer steht die Bildnerei der japanischen Heian- und Kamakuraperiode (9—13. Jahrhundert) vor uns. Wahrscheinlich wird China denselben Weg gegangen sein, von einem Nachlassen der monumentalen Kraft über Verfeinerung, Eleganz und weitere Vermenschlichung der Formen bis zu einem ausgesprochenen Realismus. Das sind aber nur Vermutungen, nicht sehr geeignet, um die Grundlage für vergleichende Untersuchungen zu bilden.

### III

Allein von der im Geiste der Ch'an tsung (jap. Zenshō) <sup>19</sup> schaffenden Tuschmalerei Chinas kann man sich heute eine nicht zu lückenhafte Vorstellung bilden und dies durch den von tiefer Verehrung geleiteten Sammelleifer der Japaner seit dem 14. Jahrhundert. Man verhehle sich nicht, daß auch diese Vorstellung ganz einseitig ist, zugeschnitten nach dem Geschmack der Japaner. Eigenhändige Werke der in den Quellen besonders gerühmten Meister sind vielleicht seltener, als wir es ahnen. Wieder fehlen chinesische Wandmalereien ganz und vertrauenswürdige Makimono bleiben sehr selten — dennoch zeigt ein Vergleich der literarischen Angaben mit dem vorhandenen zuverlässigen meist in Japan befindlichen Material, daß man nicht auf ganz schwachem Boden steht. Die Anfänge der chinesischen Zen-Malerei, wie wir sie kurz nennen wollen, liegen im Dunkeln. Wang Wei (698—759) scheint an ihrer Wiege gestanden zu haben. Ihre Blütezeit fällt jedenfalls erst ins 12. Jahrhundert und währte bis ins 14. hinein, wo sie in Japan die ersten Ableger hervorzubringen begann. In den beiden nächsten Jahrhunderten gelangt sie in dem Inselreich zur vollen Reife, um nie wieder ganz zu verschwinden. Zum ersten Male sind nun beide Lager als einigermaßen bekannte Größen vorauszusetzen. Noch mehr — gelegentlich sind sogar die chinesischen Werke aufzuweisen, von denen die Japaner bewußt ausgingen. So ist ein Vergleich der chinesischen und japanischen Tuschmalerei mit ihren Ausstrahlungen noch am ehesten dazu geeignet, uns Aufschluß zu geben über die Verschiedenheit des Charakters, der Begabung und des Kunstwillens der beiden Völker. Sicherlich handelt es sich jetzt um eine bewußte und planmäßige Aneignung alles Chinesischen. Der Schüler wurde nicht selten dem

<sup>19</sup> Arthur Waley: *Zen Buddhism and its relation to art* (London 1923). Anesaki: *Buddhist art in its relation to Buddhist ideals* (Boston-New York 1915) S. 47ff.

Meister zum Verwechseln ähnlich Das erschwert den Vergleich, macht ihn aber, sofern er Ergebnisse zeitigt, um so wesentlicher und schwerwiegender

Wollte man die Untersuchung bis in die feinsten Verästelungen der Entwicklung durchführen, so ergäben sich etwa folgende Abschnitte Zuerst die Landschaft<sup>20</sup> in ihren vier Hauptgestaltungen nämlich die der sogenannten nördlichen, dann der südlichen Schule, weiter die Haboku-Landschaft<sup>21</sup> und das Bunjingwa<sup>22</sup> Ein zweiter Teil wäre der Figurendarstellung zu widmen. Hier ist zu unterscheiden zwischen rein buddhistischen Motiven, die aus alterer Zeit, wenn auch in neuem Gewande, übernommen wurden, also vor allem den Darstellungen der Kwannon (chines Kuan yin), der Gottheit der Barmherzigkeit, und des Shaka (chin Shih chua), des Erleuchteten selbst. Bodhidharma (chin Ta mo), der indische Gründer der Zensekte wäre an dieser Stelle anzuschließen, eine der eindrucksvollsten und beliebtesten Gestalten der Tuschmalerei Die übrigen figürlichen Motive gehören mehr dem taoistischen Einschlag der Zensekte an so Hotei (chin Pu tai), der Dickbauch oder Lachende Buddha der Europäer, der später in die Reihe der sieben Glücksgötter aufgenommen wurde, kanzan und Ittoku (Han shan und Shih te), das unzertrennliche Paar, und schließlich einige Darstellungen chinesischer Dichter, vor allem des Tao Yuan ming, Tu Fu und Li T'ai po Der letzte Abschnitt wäre den Tier- und Pflanzenbildern zu widmen, für die nur ganz bestimmte durch tiefe Symbole altgeheilte Tiere und Pflanzen gewählt wurden insbesondere der Tiger und Drachen der Affe, die Wildente, der Hahacho, Bambus, Kiefer und Pflaume Das dürften die Hauptmotive der Tuschmalerei in Japan und China sein, deren Entwicklung von dem chinesischen Urbilde bis zur spätesten japanischen Umbildung zu verfolgen, aufschluß reiche Ergebnisse zeitigen würde<sup>23</sup> Im Augenblick begnügen wir uns damit, nur zwei figürliche Motive zu einer schnellen Gegenüberstellung herauszuheben — und diese besonders deshalb, weil das Figürliche im Gegensatz zur Landschaft innerhalb der Tuschmalerei bisher geringere Aufmerksamkeit fand

## IV

Kwannon (chin Kuan yin) ist die einzige Gottheit aus dem altbuddhistischen Stoffkreise, die in der Zen Malerei ihre alte Beliebtheit behielt Als Schöpfung der mythologischen Phantasie und nicht von dieser Welt wurde sie ursprünglich abstrakt und frei von allen Zufälligkeiten irdischen Seins dargestellt Ja, Vielhändigkeit und Vielköpfigkeit gehörten zu ihren häufigsten Kennzeichen Der Zen Glaube verehrt keine überwirklichen Gestaltungen aber alles Irdische ist ihm Offenbarung des Göttlichen und Symbol Waren die Werke der altbuddhistischen Malerei prunkende Andachtsbilder voll beherrschender Hoheit, so die der Zen Kunst schlichte schmucklose Ausschnitte aus der irdischen Umgebung geadelt allein durch die Beseelung der Hand, die sie geformt hat Welche Gedankengänge und Visionen im einzelnen die Motive der neuen Kunstwelt geschaffen haben, wie die Zen Auffassung der Kwannon, sei es in weißem Gewande auf einem Felsen zwischen Bergen bei Mondschein mit Vase, Schriftrolle und Weidenzweig, sei es mit einem Vogel, Drachen, Wasserfall und Begleitern entstanden ist, das im einzelnen zu zeigen, wäre hier auch dann nicht der Ort, wenn man an diese Fragen schon je ernstlich herangetreten wäre. So viel sei kurz gesagt, daß offenbar diese besondere Art enge Verbindung hat mit der Verehrung der Kwannon auf dem

<sup>20</sup> Siehe auch Otto Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei (München 1921)

<sup>21</sup> Chinesisch P'o mo d' h Landschaft in zerrissener Tusche die kühnste Umbildung eines Wirklichkeitseindrucks in Striche und Flecke.

<sup>22</sup> Literaten Malerei (chines Wên jên Hua) eine Schule die obwohl in ihren Wurzeln weit zurückgehend erst in der späten Mingzeit ihre Eigenart fand um in der Chingzeit allmächtig zu werden

<sup>23</sup> Vergleiche auch Ernst Crosse, Die ostasiatische Tuschmalerei (Berlin 1923)

Puto-shan, dessen Klöster — wenigstens zum Teil — seit dem 12. Jahrhundert sich der Chan-tsung, d. i. der Zen-Sekte angegliedert hatten<sup>24</sup>. Diese Annahme würde auch die große Beliebtheit der Kwannon im weißen Gewande<sup>25</sup> (chin. Pai Kuan yin) am Wasser im Mondenschein (jap. Sugetsu) mit Weidenzweig (jap. Yoryū) in China und Japan erklären, da der Puto-shan eine der beliebtesten Wallfahrtsstätten und wegen seiner Lage in der Nähe von Nimp'o von Japan aus sehr leicht erreichbar war und in der Tat zu allen Zeiten mit dem Inselreich in häufigem Verkehr — wenn ihn auch nicht selten nur Piraten vermittelten — stand. Wer sich in die Gedankenwelt des Zen-Buddhismus einzuleben begonnen hat, ahnt den Sinn des Motives. Der Bodhisattva ist zum Symbol des Zen-Buddhismus überhaupt geworden. Wie der Zen-Gläubige, unberührt von den Wirrnissen des Irdischen, eins geworden mit dem unendlichen All sich der Versenkung hingibt, so thront die Gottheit unerschütterlich auf ihrem Felsitz im reißenden Gießbach, der Natur verwoben.

Kein Zweifel, daß die Kwannon des Daitokuji (Kyōto) von Mu-chi (13. Jahrhundert), das Mittelstück einer Gruppe von drei Kakemono, für die japanische Entwicklung dieses Motives entscheidend war (Abb. 3). Die Bilder stammen aus der Higashiyama-Sammlung<sup>26</sup> und waren so in allen künstlerischen Kreisen der Ashikaga-Zeit hochberühmt. Von dort kamen sie in den Daitokuji, ein zentrales Tempelkloster der Zen-Sekte, das mit die schönsten chinesischen Tuschbilder besitzt, die sich in Japan befinden, auch hier allen Kunstliebhabern seit je zugänglich. Mu-chi, selbst ein Zen-Priester, obwohl in China weniger bekannt,<sup>27</sup> erfreute sich in Japan ganz besonderer Verehrung. Ein reines Tuschbild. Figur und Landschaft sind zu einer untrennbaren Einheit zusammen geschmolzen. Nebel durchwallen den Raum und verhüllen alles Landschaftliche geheimnisvoll wie mit einem Schleier. Mittelpunkt der Darstellung ist die Gottheit. Aus klaren feierlich rhythmisch dahinströmenden Linien baut sich die Gestalt auf, während alles Landschaftliche mit weichen verlaufenden Pinselzügen mehr hingewischt ist. Eine reiche Skala der schwarzen chinesischen Tusche ersetzt laute Farbigkeit. Die Gottheit hockt unbeweglich auf einer Grasmatte auf einem Felsvorsprung, eine in sich gekehrte Gestalt von statuarischer Geschlossenheit. Alles klingt zusammen, um den Eindruck tiefen Friedens und unendlicher Erhabenheit hervorzuzaubern.

Es gibt kaum einen japanischen Tuschmeister, der nicht von Mu-chi tiefe Anregungen erhalten hätte. Ganz besonders waren es aber die großen Maler des 15. Jahrhunderts, die Zeitgenossen des Shōgun Yoshimasa (1435—90), des leidenschaftlichsten Förderers der Higashiyama-Sammlung — vor allem Shūbun, Keishoku, die drei Ami, Soga Jasoku und Sesshū. Von Geiami (Abb. 4) und Sesshū (Abb. 5) seien die Kwannon-Darstellungen neben die von Mu-chi gehalten. Die Gleichheit der Stilprinzipien mit denen des Chinesen leuchtet sofort ein. Linear umrissen hebt sich die Figur von dem weich hingewischten Hintergrunde ab, so alle Aufmerksamkeit auf sich vereinigend. Finden sich hier bereits ausgesprochen japanische Züge? Bei Geiami erscheinen die Stilprinzipien in noch größerer Reinheit durchgeführt als bei Mu-chi. Echt schülerhaft und auch wohl japanisch. Landschaft und Bewerk sind noch weiter zusammengeschrunpft zu einer kaum deutbaren Anhäufung von helleren und dunkleren Flecken. Solche Unbekümmertheit um die Formen der Wirklichkeit wird man in China seltener finden. Bei Mu-chi kann man die Bambusblätter und die Oberfläche des Gesteins noch deutlich erkennen. Auch die Pinselzüge, die die Gestalt aufbauen, sind bei Geiami weiter ein

<sup>24</sup> Vgl. Johnston: *Buddhist China* (London 1913) S. 239ff.

<sup>25</sup> Higashiyama Gyomotsu nach einem Schloß der Ashikaga-Shogune genannt. Vgl. Kummel: *Die chinesische Malerei im Kundaikwan Sayuchoku*. *Ostasiat. Ztschr.* I S. 14ff.

<sup>26</sup> Waley, *An index of Chinese artists* (London 1922) S. 71.

Puto-shan, dessen Klöster — wenigstens zum Teil — seit dem 12. Jahrhundert sich der Chan-tsung, d. i. der Zen-Sekte angegliedert hatten.<sup>24</sup> Diese Annahme würde auch die große Beliebtheit der „Kwannon im weißen Gewande“ (chin Pai Kuan yin) am Wasser im Mondenschein (jap Sugetsu) mit Weidenzweig (jap Yoryō) in China und Japan erklären, da der Puto-shan eine der beliebtesten Wallfahrtsstätten und wegen seiner Lage in der Nähe von Ning-po von Japan aus sehr leicht erreichbar war und in der Tat zu allen Zeiten mit dem Inselreich in häufigem Verkehr — wenn ihn auch nicht selten nur Piraten vermittelten — stand. Wer sich in die Gedankenwelt des Zen-Buddhismus einzuleben begonnen hat, ahnt den Sinn des Motives. Der Bodhisattva ist zum Symbol des Zen-Buddhismus überhaupt geworden. Wie der Zen-Gläubige, unberührt von den Wirrnissen des Irdischen, eins geworden mit dem unendlichen All sich der Versenkung hingibt, so thront die Gottheit unerschütterlich auf ihrem Felsitz im reißenden Gießbach, der Natur verwoben.

Kein Zweifel, daß die Kwannon des Daitokuji (Kyōto) von Mu-chi (13. Jahrhundert), das Mittelstück einer Gruppe von drei Kakemono, für die japanische Entwicklung dieses Motives entscheidend war (Abb. 3). Die Bilder stammen aus der Higashiyama-Sammlung<sup>25</sup> und waren so in allen künstlerischen Kreisen der Ashikagazeit hochberühmt. Von dort kamen sie in den Daitokuji, ein zentrales Tempelkloster der Zen-Sekte, das mit die schönsten chinesischen Tuschbilder besitzt, die sich in Japan befinden, auch hier allen Kunstliebhabern seit je zugänglich. Mu-chi, selbst ein Zen-Priester, obwohl in China weniger bekannt,<sup>26</sup> erfreute sich in Japan ganz besonderer Verehrung. Ein reines Tuschbild-Figur und Landschaft sind zu einer untrennbaren Einheit zusammen geschmolzen. Nebel durchwallen den Raum und verhüllen alles Landschaftliche geheimnisvoll wie mit einem Schleier. Mittelpunkt der Darstellung ist die Gottheit. Aus klaren feierlich rhythmisch dahinströmenden Linien baut sich die Gestalt auf, während alles Landschaftliche mit weichen verlaufenden Pinselzügen mehr hingewischt ist. Eine reiche Skala der schwarzen chinesischen Tusche ersetzt laute Farbigkeit. Die Gottheit hockt unbeweglich auf einer Grasmatte auf einem Felsvorsprung, eine in sich gekehrte Gestalt von statuarischer Geschlossenheit. Alles klingt zusammen, um den Eindruck tiefen Friedens und unendlicher Erhabenheit hervorzuzaubern.

Es gibt kaum einen japanischen Tuschmeister, der nicht von Mu-chi tiefe Anregungen erhalten hätte. Ganz besonders waren es aber die großen Maler des 15. Jahrhunderts, die Zeitgenossen des Shōgun Yoshimasa (1435–90), des leidenschaftlichsten Förderers der Higashiyama-Sammlung — vor allem Shūbun, Keishōki, die drei Ami Soga Jasoku und Sesshū. Von Geiami (Abb. 4) und Sesshū (Abb. 5) seien zwei Kwannon-Darstellungen neben die von Mu-chi gehalten. Die Gleichheit der Stilprinzipien mit denen des Chinesen leuchtet sofort ein. Linear umrissen hebt sich die Figur von dem weich hingewischten Hintergrunde ab, so alle Aufmerksamkeit auf sich vereinigend. Finden sich hier bereits ausgesprochen japanische Züge? Bei Geiami erscheinen die Stilprinzipien in noch größerer Reinheit durchgeführt als bei Mu-chi. Echt schülerhaft und auch wohl japanisch. Landschaft und Beiwerk sind noch weiter zusammengeschrunpft zu einer kaum deutbaren Anhäufung von helleren und dunkleren Flecken. Solche Unbekümmertheit um die Formen der Wirklichkeit wird man in China seltener finden. Bei Mu-chi kann man die Bambusblätter und die Oberfläche des Gesteins noch deutlich erkennen. Auch die Pinselzüge, die die Gestalt aufbauen, sind bei Geiami weiter ein

<sup>24</sup> Vgl. Johnston *Buddhist China* (London 1913) S. 239ff.

<sup>25</sup> Higashiyama Gyomotsu nach einem Schloß der Ashikaga-Shōgunen genannt. Vgl. Kümmler *Die chinesische Malerei im Kundaikwan Sajūchōki*. *Ostasiat. Zeitschr.* I S. 14ff.

<sup>26</sup> Waley *An index of Chinese artists* (London 1922) S. 71.

geschränkt und zusammengezogen. Wo der Chinese einen weichen klangvollen Rhythmus gibt, bietet der Japaner wenige zielsichere Linien. Die Vase, bei Mu-ch'i noch als räumliches durchsichtiges Gefäß erkennbar, ist bei Geiamu völlig entwirbelt und in den Linienrhythmus, der das Bild beherrscht, hineinbezogen. Der Schüler hat die Absichten seines Meisters vollauf erfaßt, er will sie noch steigern. Dennoch mutet Geiamus Schöpfung, so tüchtig und geistig hochstehend sie ist, ärmlicher und leerer an als die chinesische Leistung. Es fehlt die hohe geistige Durchdringung des Ganzen, dem Umriß und der Handschrift fehlt die chinesische Großartigkeit und vor allem fehlt jene geheimnisvolle Abstufung der Töne (Noten), die der Chinese so unnachahmlich meistert. Kurz, die ersten Anzeichen dekorativer Verflachung melden sich, spürbar an der Vernachlässigung oder Vergröberung des Atmosphärisch Räumlichen, das in der Tuschmalerei trotz der niemals anerkannten Bedeutung der Perspektive einen wesentlichen Wirkungsfaktor bildet.

Kein Meister versuchte sich häufiger an dem Kwannon Thema als Sesshu, der zu Japans größten Malern gehört. Wenn auch seine Kwannon (Abb 5) zweifellos von Mu-ch'i ausging, so erscheint die Umbildung entscheidender als bei Geiamu. Eine starke Persönlichkeit spricht, deren Eigenart die chinesische Fassung durchbricht. Der japanische Charakter ist unverkennbar. Das stille Motiv wird zum Vorwand, mit dem Schwung des Pinsels zu glänzen. Der geistige Gehalt tritt zurück. Die Pinselzüge sind um ihrer selbst willen da. Ihre Zahl ist bis auf ein Minimum eingeschränkt — aber nur um sie mit letzter Spannung zu erfüllen. Bei Geiamu klingt das Adagio des Mu-ch'i nach. Bei Sesshū ist aus dem getragenen Rhythmus des Chinesen ein Furioso geworden. Dieselbe Richtung weist die Komposition. Die Figur, in ihren Maßen verkleinert, ist in einen schroffen Gegensatz zu dem mächtig sich erhebenden Gefels gebracht. Der Japaner betont das Dramatische, der Chinese bleibt zurückhaltend.

Es ist füglich zu bezweifeln, ob die Verehrer alles Chinesischen, die ja meist Verehrer alles Japanischen sind, die Kwannon Bilder Geiamus und Sesshus ohne weiteres als japanisch erkennen würden. In der Tat sind sie trotz der Abweichungen chinesischer Art außerordentlich nah und überragen manche ähnliche chinesische Schöpfung an künstlerischem Gehalt. Anders liegen die Dinge in der Tokugawazeit. Bei der Kwannon des Kano Yukinobu (Abb 4) z. B., eines japanischen Meisters aus dem 17. Jahrhundert, dürfte eine Verwechslung nicht mehr möglich sein. Ein medisches reich gekleidetes Mädchen beobachtet gemächlich einen Wasserfall. Wie elegant kalligraphisch ist der Pinsel geführt! Wie dekorativ durchschneiden Wasserfall und Zweig die Bildfläche! Das trifft alles zu. Und doch muß man sich auch hier vor schnellen Schlüssen hüten. Im Daitokup gibt es eine zweite Kwannon, dem Chang Yüeh hu zugeschrieben, einem Meister des 14. Jahrhunderts (Abb 6). Hier zeigt sich, daß die wesentlichen Schritte zur Veräußerlichung und Verweltlichung des Motives bereits in China getan wurden. Bei dem alten Chinesen trotzdem noch überzeugende Großzügigkeit, bei dem späten Japaner naturgemäß das Spielersische seiner Epoche.

## V

Das zweite figürliche Motiv, das unsere Untersuchung stützen soll, ist Hotei (chin Putai), der um die Wende des 9. Jahrhunderts gelebt zu haben und ein Priester gewesen zu sein scheint. Er gehört zu der großen Reihe legendenumwobener Gestalten, die unter taotistischem Einfluß im Zen Glauben und damit in der Zen Malerei Aufnahme fanden. Wie er dazu kam, aus Holz geschnitten oder in Metall gegossen, in den meisten chinesischen Tempeln zu stehen, gelegentlich in der Schar der achtzehn Rakan (chin Lo han)<sup>27</sup> zu figurieren und schließlich gar als eine Verkörperung des Maitreya Buddha

<sup>27</sup> de Visser, *The Arhats in China and Japan* (Berlin 1923) S. 134.



Abb. 12  
Hotei von Mên Wu-kuan (China),  
Viscount Akimoto, Tôkyô



Abb. 13  
Hotei von Chiang Tzu-ch'eng (China)  
Murayama, Ôsaka

(chin Miles) zu gelten, das wurde leider bisher ebenso wenig im einzelnen untersucht, wie die verschiedenen Schattierungen des Kwannon Themas und kann auch hier nicht verfolgt werden. Sein Symbolcharakter dagegen dürfte ohne weiteres einleuchten. Hotei verkörpert innere Zufriedenheit und unbekümmerte Heiterkeit in allen Lebenslagen. Wenn er später in die Gruppe der sieben Glücksgötter aufgenommen wurde, so ist das offenbar eine Vergröberung und Veräußerlichung dieser ursprünglich tief angelegten Gestalt.

Für die Behandlung des Hotei Motives war für Japan der große chinesische Maler Liang Kai (Anfang des 13. Jahrhunderts) von entscheidender Bedeutung (Abb 8 u 10)<sup>28</sup>. Ja, auch in China selbst war Liang Kai hier wohl tonangebend. Die meisten der bekannt gewordenen älteren chinesischen Hotei Darstellungen von Rang gehen sichtlich von ihm aus (vgl. Abb 12)<sup>29</sup>. Daß daneben auch eine Prägung existiert, die mehr an Li Lung men (1040—1106) anknüpft und bei den japanischen Kanomeistern besonders beliebt war, sei an dieser Stelle nur nebenbei erwähnt. Vielleicht keiner unter den chinesischen Malern, die uns heute faßbar sind, besaß eine persönlichere Handschrift, als Liang Kai. Denkbare größte Konzentration der Pinselführung. Niemals konventionell kalligraphische Linien, sondern in eigenwilliger fast bizarr anmutender Weise wird die Vorstellung in die Pinselsprache übertragen. Nie wieder, kann man sagen, erhob sich Malerei zu größerer Kühnheit in der Umbildung eines Wirklichkeitsindrucks, ohne ihm Gewalt anzutun. Man betrachte nur die Gesichtsbehandlung bei unsern beiden Beispielen. Sie ist so knapp, daß alles der Phantasie des Beschauers überlassen bleibt. Und doch bildet das Gesicht mit seinem überlegen gutmütig lachenden Ausdruck den Mittelpunkt. Durch Liang Kais Pinselführung wird das an sich groteske Motiv in eine höhere Sphäre von Vergeistigung versetzt. Man spürt sofort, hier ist nicht irgendein dicker wunderlich ausschender Mann gemeint, sondern eine tiefe Idee.

Daß das Werk des Yōgetsu (15/16. Jahrhundert, Abb 9) im Kieninji ohne das Vorbild des Liang Kai unmöglich wäre, leuchtet auf den ersten Blick ein. Eine ähnliche Anwendung von Flecken<sup>30</sup> und Vermeidung ausgesprochener Linienzüge, derselbe Charakter der Pinselführung. Dieselbe Auffassung nur die eine Figur auf der Bildfläche, kräftig bewegt, wie im Tanze, ohne alles Beiwerk. Der Japaner hat die Stilmomente seines Vorbildes wie immer gut erlauscht. Ja, noch heute wird ein gebildeter Japaner — er braucht keineswegs ein Maler zu sein — wenn man von ihm ein Hotei Bild etwa für ein Fächerblatt erbittet, die Gestalt im Liang Kai-Stil recht geschickt auf das Papier werfen. Auf das äußerliche Nachahmen von Stileigentümlichkeiten kommt es aber in der ostasiatischen Kunst noch weniger an als sonst irgendwo. Die Äußerlichkeiten des Stiles sind erlernbar. Nur das, was dahinter, mit Worten im Grunde unfaßbar, lebt und webt, man nenne es Geist, Seele, Temperament, macht den Wert des Werkes aus. Folgerichtiger als Liang Kai hält sich Yōgetsu von aller Linienhaftigkeit fern. Die Sicherheit und Großartigkeit seiner wenigen hingewischten Pinselzüge packt im ersten Augenblick vielleicht nicht weniger als bei dem Chinesen. Bald wird man sich aber bewußt, daß der Pinselzug einen ganz anderen Charakter erhalten hat. Er ist zum Selbstzweck geworden und steht nicht mehr sich unterordnend im Dienste der Idee. Der in jeder Handfertigkeit unübertroffene Japaner neigt eben leicht zur Virtuosität. Statt einer Schöpfung ein Bravourstück. So ist ein Hauptmittel zur Idealisierung des buhlesken Motives geschwunden. Während der Chinese den Kopf ganz knapp anlegt

<sup>28</sup> Es ist zweifelhaft, ob auf Abb 10 wirklich ein Hotei dargestellt ist. Jedenfalls steht die Gestalt diesem Motive sehr nahe.

<sup>29</sup> So die von Li Chieh des Myōshinji von Tsu weng des Barons Masuda von Mien Wu kuan (Abb 12) des Viscount Akimoto (Abb Kokka No 269 111 Sel Rel IV).

<sup>30</sup> Liang Kai wandte nur im Gegensatz zu Yōgetsu zum Teil einen halbtrockenen Pinsel an.

und über das Gesicht gleichsam einen Schleier breitet — jenes überall in der Welt angewandte Mittel, um das Körperliche zu durchgeistigen, ihm Schärfe und Plastik zu nehmen, so daß es sich auflösen scheint — gibt der Japaner ein deutlich erkennbares recht durchgeführtes derbes Gesicht. Und auch bei diesem rein figürlichen Motiv ohne jede szenische Andeutung wird eine betontere Flächenhaftigkeit und damit die Neigung des Japaners zum Dekorativen deutlich. Im allgemeinen aber ist trotz Vergrößerung und Virtuosität, wie meist in der Frühzeit der Tuschnmalerei Japans, ein hohes geistiges Niveau bewahrt. Anders steht es um das Bild des Shutoku (Abb 11), eines Schülers und Zeitgenossen Sesshūs. Tauschte Yōgetsu für das Fehlen letzter Innerlichkeit packende Verve des Pinsels ein, so fehlt bei Shutoku beides, bei aller Geschicklichkeit der Hand. Zudem fängt nun die Gestalt an wirklich burlesk zu werden — ein dem Chinesen der Sungzeit ferner liegender Zug. Daß Hotei Sack und Stab rechts vorne vor sich hin gelegt hat, ist irgendwie scherzhaft gemeint, wie man sich derartige Scherze später bei Anwendung desselben Motives im Kunstgewerbe so gerne erlaubt. Das Genremäßige der ganzen Auffassung darf man aber wieder nicht allein auf Rechnung des japanischen Geistes setzen. Schon im China des 15. Jahrhunderts ist aus der sinnbildlichen Gestalt etwas wie ein Genrebild geworden, wie das Werk des Chiang Tzu-chéng zeigt (Abb 13). Übrigens steht der japanische Meister mindestens ebenbürtig neben seinem chinesischen Zeitgenossen. Chiang Tzu-chéngs Putai ist allerdings ein sehr umfangreiches Seiden gemälde, während Shutoku kleines Format und Papier gewählt hat. Seit der Yuan periode zieht der Chineser den Raumverhältnissen seines Hauses entsprechend, größere Abmessungen vor. Diese Dinge darf man jedoch nicht verallgemeinern. Es gibt große japanische Bilder aus dieser Zeit und auch auf Seide. Ist es nötig hinzuzufügen, daß es künstlerisch völlig unerheblich ist, ob Seide oder Papier den Malgrund bildet?

Im 16. und 17. Jahrhundert treten dann die spezifisch japanischen Elemente immer stärker hervor. Daß jedoch auch bei Korin (1661—1716) Liang k'ai Pate gestanden hat, zeigen nicht nur seine Hoteibilder. Die Eigenwilligkeit des großen Chinesen mag gerade diesen Künstler besonders angeregt haben. Mehr als ein Zug, den man seiner Originalität zuschreiben zu dürfen glaubte, stammt von Liang k'ais Gnaden. Korins Hoteis sind mehr Pinselkunststücke voll von Witz und Bluff, auf dem chinesischen Vorbild basierend und doch ihm so fern. Was bei Liang k'ai Ausfluß der ganzen Persönlichkeit ist, wandelt sich bei Korin zu ästhetizistischem Spiel, geistreichem Einfall, blenden der Virtuosität. Und Ähnliches gilt etwa von einem Meister, wie Shokwado (1584—1639), bei dem nur die Anlehnung an Liang k'ai (Abb 10) und der Mangel eigenen Gestaltens augenscheinlicher ist (Abb 15). Seit dem 17. Jahrhundert entstehen in Japan viele Bilder nicht mehr im Geiste Chinas, sondern in klassischer Abhängigkeit. Kopien, ja beabsichtigte Fälschungen, die als solche zu erkennen keineswegs immer gelungen sein dürfte.



# NŌ UND NŌ-MASKEN

Von FRIEDRICH PERZYŃSKI | Mit  
10 Abbildungen auf Tafel 117—121

Auf einer dreiviertel Seite hat Noël Peri, der ein kluges Buch über japanische No-Spiele geschrieben hat, das Wort „No“ zu analysieren versucht. Er führt Seami, den klassischen Nō-Tänzer der Ashikaga-Zeit, an, der sich über „nō wa agaru“, „nō wa tomaru“, „nō wa sagaru“ verbreitet, über die Entwicklung, den Stillstand, den Rückgang dessen, der No besitzt und ausübt. Nō ist Talent und Entfaltung des Talent, Kunst und Können schlechtweg.

Nō gehört zu den Dingen, von denen man mit Achtung spricht. Sie wird schon äußerlich bekundet durch den unübersetzbaren Respektsvorlaut O. Auch die No-Bühne und der No-Schauspieler haben daran Anteil: sie heißen O-No-butai und O-No-yakusha. Es gibt eine reizende Anekdote, die berichtet, warum Kawachi, einer der berühmtesten Schnitzer, den Beruf des Hofsattelmachers aufgab und Maskenmacher wurde. Er sah einst hinter Nō-Bühne, wie Hideyoshi, der Eroberer Koreas, ein leidenschaftlicher Bewunderer der Nō-Kunst, Nō-Gewänder und die Nō-Maske anlegte. Bevor er die Maske befestigte, erhob er sie ehrfurchtsvoll und verneigte sich leicht. (Diese Geste ist intelligenten Besuchern Japans wohlvertraut.) Auf Kawachi machte sie einen unauslöschlichen Eindruck.

Ein geheimnisvoller Nimbus also verklärt das Nō-Spiel und die Werkzeuge, deren man sich in ihm bedient. Auch dem Europäer, der einer No-Aufführung beivohnt, teilt sich sehr bald etwas von dieser andächtig-ernsten, ja mystischen Stimmung mit. Warum, weiß er meist nicht zu sagen. Sind es die gesammelten Mienen der Zuschauer, die Textbücher verfolgen, wie wir beim Zuhören einer Oper oder eines Oratoriums? Die gemessenen (der Ausdruck ist wörtlich zu nehmen) Schritte und Bewegungen der in kostbare Brokatgewänder gekleideten Schauspieler? Die Anspannung die aus den Gesichtern des Chors und der Musiker spricht? Sie lesen keine Noten ab und scheinen ihren Anteil jedesmal aus sich heraus neu zu schaffen. Oder ist's die vom Zen-Geist geadelte, magere Architektur der Bühne, in der jedes Stückchen Hinoki-Holz, jede Ader der Maserung den unverrückbaren Zweck betont, nur zu dienen, sprödeste Folie zu bleiben, das Spirituelle des Bühnenvorganges zu verdichten?

Hohenluft, das ist's — sie weht auf der Nō-Plattform. Steig herauf zu uns, sagen die oft merkwürdig ruckweisen Gesten der Schauspieler, die Mienen der Choristen und Musiker. Wir machen keinerlei Zugeständnisse, denn wir sind die Verkünder und Erhalter einer anderen Völkern Asiens längst verloren gegangenen Überlieferung, sind die Hüter der heiligen Lampe, in der die Seele Japans, der edelste geistige und moralische Besitz des Volkes, in reinster blauweißer Flamme glüht.

Ist dieser Hochmut der Nō-Künstler berechtigt? Zweifellos, sowohl äußerlich wie innerlich. Fünf Familien mit ihren Abzweigungen haben sich seit den Tagen der Ashikaga-Shōgun, zuweilen allerdings durch in Japan übliche Adoption, bis in unsere Zeit fortgesetzt, und man kann sich den Ahnenstolz eines Mitgliedes der Kwanze-Familie vorstellen, dessen Vorfahr mit dem großen Ashikaga-Fürsten Yoshimitsu vor 550 Jahren Matte und Eßgeschirr teilen durfte. Wir besitzen genaue Stammtafeln nicht nur dieser noch heute existierenden No-Schauspielerdynastien, sondern auch der Nō-Kyōgen-Spieler-Familien und der Musiker, die bis in das 15., 14. und 13. Jahrhundert zurückreichen.

Aus der kasteneinteilung (1 Hofadel, 2 Fürsten, 3 Krieger, 4 Bauern, 5 Handwerker, 6 Kaufleute, an siebenter Stelle vor der letzten — den Eta genannten Paria-Japan — Schauspieler, Freudenmädchen und Bettler) erhebt ohne weiteres, daß den No-Schauspielern und Tänzern eine Ausnahmestellung innerhalb ihres Berufes eingeräumt wurde. Sie galten, um es zu verdeutlichen, mehr als Priester, als Vollzieher einer Kultbehandlung, denn als Schauspieler oder Tänzer. Fürstliche Dilettanten, wie z. B. Hideyoshi, glaubten

sich nichts zu vergeben, wenn sie die No-Bühne als Mitwirkende betraten, und auch heute noch begnügt sich manches Mitglied des japanischen Hochadels durchaus nicht nur mit der Rolle eines genießenden Zuschauers

Freilich, der Kreis der Menschen, vor dem sie erscheinen, ist eng gezogen, wie ja überhaupt das Nō-Theater im Ruf vornehmer Abgeschlossenheit steht. Das war durch aus nicht immer so. Arthur Waley, der im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen ostasiatische Quellen mit schärfstem Blick für das Wesentliche liest, hat bereits darauf hingewiesen, daß das Nō, ursprünglich eine Art Bestandteil des Gottesdienstes in den wichtigsten Shinto Tempeln, auch der breiten Masse des Volkes durch Subskriptionsvorstellungen zugänglich gemacht und daß Gastspiele der bekanntesten Truppen selbst in entlegenen Bezirken des Reiches abgehalten wurden. Erst im 17. Jahrhundert erfolgte mit der Gründung regelrechter Volkstheater in Ōsaka und Tokyo jene Siebung der Zuhörerschaft, die ihrerseits nicht wenig dazu beitrug, der Welt eine woanders längst verloren gegangene Bühnenkunst in der ganze Strenge ihres Stiles zu erhalten.

Denn das Volk, zu dem sowohl der körperlich ermüdete Handarbeiter wie der von der Hetzjagd nach Geld befangen gewordene Kaufmann gehört, will durch knappe leicht verständliche und häufig wechselnde Situationen, durch mühelos faßliche Worte, durch bunte und derbe Anschaulichkeit, durch Verkörperlichung, nicht durch Andeutung eines Gedankens oder einer Stimmung unterhalten sein — es will Zugeständnisse an seine eigene Bildungslage. Das Nō, erkatholisch und konservativer als irgendeine von uns ertäumte Zukunftsbühnenkunst, lehnt sie ab. Schon Seami, wie sein Vater Kwan am Schauspieler, Dichter und Komponist in einer Person, forderte zu Beginn des 15. Jahrhunderts, daß selbst die lustigen Zwischenspiele (Kyogen), eingeschoben zur Aufführung in den eigentlichen Nō-Spielplan, die Regeln feinerer Gesittung peinlichst beobachteten. „ Unter keinen Umständen dürfen vulgäre Worte oder Gebärden eingeschoben werden, mögen sie auch noch so komisch sein.“<sup>1</sup>

Peri sowohl wie Waley widersprechen der landläufigen Meinung, die No-Spiele seien weil in einer altertümlichen, zitattengespickten, allzu bezeichnungsreichen Sprache abgefaßt, selbst gebildeten Japanern von heute im Wortlaut nur schwer verständlich. Die ostasiatische Bildung — man lese nur kaiserliche Erlasse aus der jüngstverflossenen Ching Zeit daraufhin durch — ist zunächst viel literarischer als die westländische. Die Erlernung der Sprache selbst, deren Wortgefüge je nach der Stellung und Nachbarschaft der einzelnen Glieder so vieldeutig sein kann, hat die Phantasie, den Sinn für das Eraten, für die Anspielung derart geschärf, daß ganz andere Voraussetzungen für die Aufnahme sprachlicher Feinheiten bestehen als bei uns. Weiter aber gehören die in die No-Spiele verwobenen Lehren des Buddhismus und seiner Sekten, mag auch mancher Satz dem Westländer dunkel erscheinen, zu dem eisernen Bestand nicht nur der religionsgeschichtlichen Bildung, sondern, da die Historie des Landes ohne sie in ihren tieferen Zusammenhängen gar nicht begriffen werden kann, geschichtlicher Bildung des Japaners überhaupt.

Die buddhistische Weltauffassung und ihre Folgerungen sind Schlüssel und Kern des Nō, sind der Kanavas Rahmen, in den alle Vorgänge hineingewirkt wurden, derart daß die weiten Maschen das Gerüst der Stuckerei wie die Luftschicht hergeben, die das Bild erblühen läßt und in der es sich immer wieder auflöst. So wuchs die No Bühne zu einer großartigen und feierlichen Werbe Empore der buddhistischen Heilslehre, insonderheit des Ryōbu Buddhismus, der geschickter Weise die heimischen Shinto Götter als frühe Verkörperungen buddhistischer Bodhisattvas deutete. Nicht ohne Grund gehen aus der Geistlichkeit die großen schulebildenden Nō-Tänzer hervor, heftet der Klerus

<sup>1</sup> Übersetzung von Arthur Waley



Abb 4 Shikuzuru Yamauba Maske  
Japan 1. Teil 1 n. 5. 2



Abb 2 Shikuzuru Deyu Maske  
Japan 1. Teil 1 n. 5. 2

eine ansehnliche Zahl bedeutender Maskenschnitzer, und noch im 18. Jahrhundert ist der Einfluß der Überlieferungen so lebendig, daß durchaus weltliche Maskenschnitzer ihrem Namen gleichsam als Empfehlung das Wörtchen „Nyūdō“ beifügen, d. h. einer, der sich das Haar geschoren hat und Priester geworden ist. Was man nicht allzu wörtlich nehmen soll.

Das Gefühl, das Kawači überwallte, als er sah, wie sein Fürst die No-Maske vor der Benutzung ehrerbietig emporhob, wird nun verständlich: die Kunst des No schien den, der sich ihr ergab, seine Arbeit und seine Werkzeuge zu adeln. Ein bekanntes No-Spiel „Kokay“ schildert, wie der Gott Inari Myōjin einem berühmten Waffenschmied beim Schmieden eines Schwerter hilfreich zur Seite steht. Große Kunstwerke, so ist der hohle Sinn dieser Allegorie, werden nur durch göttliche Gnade, in religiöser Versenkung geschaffen, und die geheimnisvollen Kräfte, die solchen Werken innewohnen, gehen auf jene gottmenschliche Vereinigung zurück. Empfindungen dieser Art sind es, mit denen auch die frühesten No-Masken betrachtet wurden. Das „Sarugaku dangi“ erzählt, daß eine Tenjin-Maske des Shakuzuru dem, der sie tragen wollte, „seltsame Götterträume“ verursachte und daß sie fortfuhr zu spuken, auch als sie unbenutzt dalag.

Eine der wesentlichsten Erklärungen für die Gebundenheit des No, aber auch für seine Stilleinheit, und, was ihm zum Segen ausgeschlagen ist, für das Abflauen seiner Volkstümlichkeit liegt in der Benutzung der Maske. Sie schaltet das Mienenspiel aus, und da seelische Abtönungen nicht mehr aus dem Gesicht zu lesen waren, so mußten andere Mittel herhalten, um das menschliche Gefühlsleben mit allen seinen Schattierungen zu versinnbildlichen. Es hatte nahe gelegen, die Maske, die in ihrer häufig ungefügen Form von ehrwürdigen Tempeltänzen, gleichsam als Erbgut, übernommen wurde, ganzlich fallen zu lassen. War doch im 14. und 15. Jahrhundert unter dem erwärmenden Hauch kunstfreudiger Ashikaga Fürsten eine ganze No-Literatur aufgekeimt (man möchte sie fast als die Literatur Japans bezeichnen), die neue Voraussetzungen schuf und an die Spieler erhöhte Anforderungen stellte. Daß man die Maske, ein unleugbares Hindernis, trotzdem beibehielt und nicht wie die Schauspieler der Volksbühne sofort zur Schminke überging, spricht für eine Lebendigkeit der Überlieferung, wie sie nur in klerikalen Kreisen üblich ist, aber auch für den künstlerischen Ehrgeiz der No-Spieler. Und so geschah es, daß unter einem allmählich wohlthätig werdenden Zwange die Kunst des No-Spiels zu einer Sicherheit und Vornehmheit des Stils erblühte, der mit Recht der Stolz aller gebildeten Japaner ist und ein Wunder unserer Zeit.

Freilich, die No-Spieler hatten glorreiche Helfer. Nicht nur die Sonne fürstlicher Huld und, was mehr ist, fürstlichen Verständnisses umstrahlte sie, in den Maskenschnitzern erwachsen ihnen feinfühlig, ja ebenbürtige Werkgenossen.

Prachtvolle Masken waren bereits Jahrhunderte zuvor für die alten Tempeltänze, insbesondere für den Gigaku und Bugaku-Tanz, geschnitten worden. An edelsten Vorbildern und reichen Entwicklungskeimen, die benutzt, gepflegt und zur Entfaltung gebracht werden konnten, bestand kein Mangel. Daneben aber hatte die aufblühende No-Literatur gerade für die Maskenschnitzer eine Fülle neuer Aufgaben geschaffen. Mit einem unvergleichlichen, förmlich religiösen Eifer machten sich die Schnitzer, die nun aus mythischem Dunkel in das klare Licht der Geschichte treten, an die Arbeit. Schon das Werk der beiden ersten vielseitigeren Meister, deren Namen als hellste Sterne am Kunsthimmel der verdämmenden Hojo-Zeit aufblitzen, bedeutet Vollendung sowohl als staunenswerte Fruchtbarkeit.

\* Tenjin ist die Bezeichnung für den vergöttlichten Staatsmann Sugawara no Michizane, der nach dem Tode seine Neider unerbittlich verfolgte.

Der Werkstatt des einen, des Shakuzuru, entstammen nach einer japanischen Quelle nicht weniger als 44 der Masken, die in den Jahrhunderten von der Restauration (1868) im Besitz der großen Tänzer Familien Kwanze, Komparu, Kita, Hōshō, Ōkura usw. waren, und 27 der Hand des Tatsuyemon. Beide Künstler werden in die Kōan Periode (1278—1288) gesetzt, doch spricht manches dafür, daß sie weit darüber hinaus gelebt haben und noch im 14. Jahrhundert tätig gewesen sind.

Shakuzurus Sondergebiet waren die „strengen oder „starken“ Masken. Die oben erwähnte Liste seiner Arbeiten führt unter den Nō Masken nur drei Frauenmasken auf, und auch diese — eine Hannya oder Teufelin, eine Deigan genannte Frauenmaske für Eifersuchtsrollen sowie eine Yamauba-(Bergalte) Maske — gehören zu den Masken mit wuchtigerem seelischen Inhalt.

Yamauba Masken, die von japanischen Kennern dem Shakuzuru zugeschrieben werden, sind auch heute noch erhalten\*. Unsere Abbildung zeigt den allem Anschein nach von Shakuzuru geschaffenen Typus, der nun mit reizvollen Abwandlungen bis ins 19. Jahrhundert hinein wiederholt, meist aber gemildert und geglättet wird. Die Maske wird im No Spiel „Yamauba“ angelegt, das das ruhelose Wandern der weißhaarig gewordenen Bergfee schildert, über Tal und Berge hinweg, die sie im Winter mit Schnee im Frühling mit Blüten bedeckt.

Shakuzuru gibt in seiner Maske ein über die Norm hinaus gesteigertes Gesicht. Die Alterserscheinungen sind da das gescheitelte, mit je einem schwarzen und weißen Strich gepinselte Haar, die tiefen welligen Querfalten auf der Stirn, Nasenmundfalten und Wangenfalten. Um das eingesunkene Auge zieht sich eine ringförmige Grube, deren Schatten sich scharf gegen die Orbitalränder absetzt. Aber aus dieser Höhle, aus den dunkelgeränderten Lidfalten tritt ein großes Auge herans, das wie ein schwarzer Diamant funkelt. Es gleißt denn seine Iris wird von einem fein abgetönten Bronzeplättchen gebildet, während die Pupille (das Sechloch für den Nō Spieler) offen bleibt. Die Lederhaut des Auges ist gerötet. Überweibliche Kraft spricht aus den gespannten Zügen, deren Wucht der bis zur Stirn verlängerte Nasenrücken, die breite Rinne über der emporgezogenen Oberlippe, die gleichmäßig starken Zähne des großen Mundes, die Kinngrube wirksam betonen. Der ausdrucksvolle Mund ist geöffnet wie bei den meisten Masken, damit der Darsteller atmen und rezitieren kann.

Mehr noch in seinem Element, ja in seinem eigentlichen Fahrwasser ist Shakuzuru, wenn er teuflische Visionen, die Nachtseiten der menschlichen Natur und die Spukgestalten der buddhistischen Hölle zu plastischem Leben erwecken kann. Seine Besheimu, Tobide, Shushu- und Hannya Masken, in denen Shakuzuru, ein künstlerischer Glaubensgenosse von Th. Amadeus Hoffmann und Poe, immer wieder neue Abwandlungen eines Grundthemas mit einer fast zwangsläufigen Beharrlichkeit und glühendem Temperament herausprudeln müssen die unbefangenen Zuschauer der Nō Bühne mit tiefem Grauen erfüllt haben. Die Kwanze-Familie, die berühmteste der alten No Tänzer Schulen, besitzt eine Deija(Schlamm-schlangen) Maske, die zuweilen für das No Spiel „Dojōji“ verwandt wird. In der ihm zu Grunde liegenden Sage verfolgt ein junges Mädchen einen Priester mit Liebesanträgen. Er verbirgt sich schließlich unter einer mächtigen Tempelglocke. Aber das brünstige Weib verwandelt sich in eine Teufelin mit Schuppenleib und Drachenschwanz, ringelt sich um die Glocke, die sie wütend schlägt, bis sie rotglühend wird und in ihrer Glut Priester und Weib verbrennen.

\* Genauere Angaben über die Besitzer der klassischen No Masken, über die Quellenliteratur über die Künstler und die von ihnen geschaffenen Typen, kurzum über das gesamte in der europäischen Literatur stiefmütterlich behandelte Gebiet werden Interessenten in einer im Druck befindlichen größeren Arbeit aus meiner Feder. Japanische Tanzmasken finden



Abb 6 Koishi Kushiyo Maske  
Japan 1710/1810



Abb 5 Hime Yase onna Maske  
Japan 1710/1810

Shakuzurus Deja Maske vermeidet jede popanzhafte Verzerrung. Dieses Halbtier gesicht mit den auflodernden Schlafenarterien, dem Haargerinsel auf der hantlos erscheinenden Stirnpartie, den gezackten Brauen, der mächtigen Rachenpartie mit der stark betonten kaumuskulatur ist aus einem Gusse geschaffen, in der Besessenheit eines Visionärs von einem Rauschbilde abkonterfiet. Ein dünnes, sorgfältig abschattiertes Bronzeplättchen umwölbt das blutgerig funkelnde Auge. Die Reißzähne des Unterkiefers mit ihren messerscharfen Kanten sitzen ebenfalls in vergoldeten Bronze-lapseln.

Tatsuyemons lebenswürdiges Naturell bildete eine glückliche Ergänzung der Arbeiten des Feuerkopfes Shakuzuru. Wie schon Tatsuyemons Meißelführung und sein Kolorit eine weichere Hand verraten, so auch die Wahl seiner Vorwürfe: er ist es, der viele der „sanften“ Masken erdacht hat. Obenan die Koomote der Typus des jungen Weibes von strahlender Schönheit, der mit seinen zahlreichen Abarten (Mambi, Fukai, Zō, Waka onna, Ōmi onna usw.) soviel mehr Anklang bei abendländischen Sammlern fand als die (künstlerisch häufig bedeutenderen) Dämonenmasken. Tatsuyemons Koomote hat die Süße einer in geadenreicher Sonne gereiften Menschenfrucht: die Augen, deren Winkel auf einer Geraden liegen, blicken fröhlich und klar, das Spiel der Nasenflügel ist von bezaubernder Anmut, und bezaubernd ist auch der heiter sinnliche Mund mit der in der Mitte sich senkenden Oberlippe, den weichen Schatten der Winkel, den Zahnchen des Oberkiefers mit ihrer Andeutung zarten Schmelzes. Die Haut liegt straff und etwas voll auf den Knochen so daß sich ein leichtes Doppelkinn andeutet. Das Gesichtsoval zeigt das schönste Ebenmaß. Merkwürdig berührt uns die übertrieben hoch erscheinende Stirn, die jedoch dem Schönheitskanon der Zeit durchaus entspricht, der verlangt, daß die Brauen abrasiert und dafür sehr hoch in der Stirn zwei künstliche Brauen mit dem Pinsel angetuscht werden. Das in der Mitte gescheiterte, glänzend schwarze Haar läuft bandartig über die Ohren und verschwindet etwa in Wangenmitte nach hinten. Als Ersatz für die aus technischen Gründen derzeit nicht reproduzierbare Koomote Maske des Tatsuyemon aus dem Besitz des Nō-Tänzers Kinosuke Kongo sei eine spätere Arbeit, eine Koomote des Yunaga und die Ōmi onna Maske des Echū (Periode Eiwa 1375—1379) gezeigt.

Zu den anziehendsten Erscheinungen unter den älteren Schnitzern gehört Himi, wahrscheinlich wie Ko ushi, der den nach ihm Koushijō getauften Greisentyp schuf, ein Künstler aus dem 14. Jahrhundert<sup>4</sup>. Himi hat das No Masken Ausdrucksregister um ein paar herbe Durklänge von starker Resonanz bereichert. Die vom Seinsal „Erniedrigten und Beleidigten“ sind es, die Dulder und Reuigen, deren Typus er fest hält: die einst so gefeierte, im Alter aber bettelarme Dichterin Komachi, den von ihr verschmähten Liebhaber, der bei einer mit unendlicher Geduld abgelegten Liebesprobe umkommt, die Fürstin, die vor Sehnsucht nach ihrem in der Hauptstadt säumenden Gemahl hinsieht, Fischer und Jäger, die buddhistische Gebote übertreten und nun in der Hölle tiefste Pein erdulden. Himis abgemaperte, geisterhaft bleiche und kummervolle Gesichter sind von einer schneidenden Schärfe des Ausdrucks. Sein Yase otoko<sup>5</sup> Typus mit der hohen, knöchern wirkenden Stirn, den todestraurigen Augen, der pyramidenförmig heraustretenden Jochbeinpartie berührt in der gotischen Strenge des Stils wie ein modernes Leidenbild. Man möchte glauben, daß Lionel Feininger eine solche Maske schnitzen würde.

Die Pforten des immer geräumiger werdenden Kunsttempels sind nun weit aufgetan, und Generationen von Familien, in denen das Maskenschnitzen sich als Beruf vererbt,

<sup>4</sup> Das Kamenfu setzt Himi allerdings 100 Jahre früher an als Ko ushi.

<sup>5</sup> D. i. magerer Mann.

arbeiten bienenemsig, unbekümmert um den Gang der Weltgeschichte, technische Erfindungen verfeinernd und den Motivenschatz ständig erweiternd, Jahrhunderte hindurch im Dienst eines orthodoxen Schönheitskultus. Nicht weniger als 160 durch vorhandene Masken belegte No Maskentypen habe ich bisher festgestellt, von den eben falls sehr zahlreichen Kyōgen Masken zu schweigen, unter denen oft genug geringere Werke, aber auch solche von schlagender Kraft und zündender Komik anzutreffen sind.

Auf die Hauptgruppen oder gar einzelne Persönlichkeiten von fünf Jahrhunderten, auf Technisches und Stil kritisches hier einzugehen, hieße den Rahmen dieses Aufsatzes weit überspannen. Zwei Sterne erster Ordnung seien nur kurz erwähnt: Zekan († 1616) und Kawachi († 1645). Zekan hat wohl dann und wann manches Ungleiche in der Umgebung einer wahren Schöpferstunde aber auch vieles Kostliche geschaffen, so daß japanische Kenner seine besten Arbeiten denen der alten Meister an die Seite stellen. Eine Shunkwan Maske der Berliner Museen trägt den Brandstempel Zekans und ist auf der Rückseite (deren Meißelspuren japanische Kritiker fast sorgfältiger prüfen als den Avers) mit einem langen chinesischen Gedicht, einer literarischen Huldigung der Arbeit, geziert. Die Maske stellt den auf die Teufelsinsel an der Satsuma Küste verbannten Priester Shunkwan dar, der seine begnadigten Gefährten von dorten ziehen und sich qualvoller Linsamkeit ausgesetzt sieht. Das schmerzverzerrte Gesicht schrumpft unterhalb der stark hervortretenden Jochheuliste völlig zusammen. Bartstoppeln bedecken Kinn und die Partie über der klagend hochgezogenen Oberlippe. Die mehrfach eingebulte Stirn mit den einsinkenden Schläfen hat intensivstes Leben.

Der Name Kawachi ist japanischen Maskenkennern fast zu einem Synonym für Untadelhaftigkeit der Arbeit, für höchste technische Sicherheit geworden. Seine Ishijō-Maske (bei dem Nō Tänzer Ukyō konpō), das Gesicht eines schönen Greises mit seinem Schema ausdrucksvoller Falten offenbart, in der freien und etwas verwässerten Replik der Berliner Museen vielleicht zu deutlich, welche Gefahr dem edlen Kunstzweig unmittelbar droht: die der Glätte, der Veräußerlichung, des Erstarrens überlieferter Formen.





Abb 9 Unbekannter Meister  
Noborihige Maske für Kyogen  
Jap. 1715 oder 18

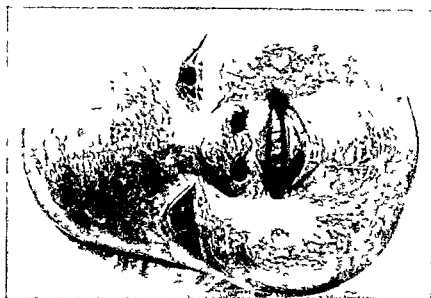


Abb 10 Unbekannter Meister  
Oto-Maske für Kyogen  
Jap. 1715 oder 18

# DIE TÖPFERKUNST DER JAPANER

Mit 6 Abbildungen auf Tafel 122—123

von ERNST GROSSE

Keine japanische Kunst hat in Europa so frühe und große Bewunderung erregt wie die Keramik und keine ist bis auf den heutigen Tag so unbekannt und unverstanden geblieben. Scheinbar sind Japaner und Europäer in ihrer Schätzung einig, aber der Schein trägt, denn die Erzeugnisse, die in der Fremde den breitesten Erfolg haben, gelten in ihrer Heimat nicht als die besten, und den Dingen, welche die Japaner am höchsten werten, würden die meisten Europäer kaum einen Blick schenken. Die Europäer haben natürlich die japanische Töpferkunst zunächst nach dem Schema ihrer eigenen Kunsttöpferei aufgefaßt und beurteilt, sie haben bei jener Ähnliches gesucht wie sie bei dieser gefunden hatten und sie sind eben deshalb an den eigenartigsten Werken der japanischen Kunst vorbeigegangen. Diese sind nämlich mit wenigen Ausnahmen keine Schau- und Prunkstücke gleich den Figuren und Ziervasen, welche die keramischen Künstler Europas geliefert haben, sondern Nutzgeräte, und nicht nur pro forma wie unser Luxusgeschirr, das eigentlich nur im Glasschranks bewundert wird, sondern für wirklichen Gebrauch, freilich nicht für den alltäglichen, sondern für einen festlichen. Fast alle Meisterwerke der japanischen Töpferkunst sind für das Chanoyu, die Teezeremonie, geschaffen worden als Chaire, Urnen für den grünen Pulverte, als Chawan Teeschalen, Midzuzashi, Wasserbehälter, kogo, Dosen für Räucherwerk, Koro, Räuchergefäße, Hanaike, Blumenvasen usw. Künstlerisch bedeutende Arbeiten ohne praktischen Zweck kommen zwar vor, jedoch so selten, daß ich mich nicht entsinne, ein solches Stück in einem japanischen Hause gesehen zu haben. Jedenfalls spielt dergleichen keine wichtige Rolle in dem Lebenswerke der großen Töpfer. Die Brauchbarkeit eines keramischen Kunstwerkes ist für den Japaner nicht etwa Nebensache, er verlangt vielmehr von einem schönen und edlen Gefaße vor allem, daß es zweckmäßig gebildet sei, und gerade die besten Meister haben diese Forderung offenbar immer als selbstverständlich empfunden und erfüllt. Wie vollkommen zweckmäßig ihre Erzeugnisse gestaltet sind, kann allerdings nur der recht würdigen, der den Gebrauch dieser Dinge aus eigener Erfahrung kennt. Man muß selbst einmal das Teepulver mit dem schmalen Bambuslöffel aus einem guten Chaire geschöpft haben, um zu erkennen, wie trefflich die innere Wölbung und die Mündung bemessen und geformt sind, man muß bei einem Chanoyu den grünlichen, schäumenden Tee aus dem Chawan eines großen Künstlers geschlürft haben, um zu wissen, wie weich und fest sich eine solche Schale in die greifenden Hände schmiegt, wie anmutig ihr schwellender Rand die Lippen des Trinkenden lüßt, wie sicher sie nachher mit dem niedrigen kräftigen Fuße auf der Bodenmatte steht, man muß mit jedem einzelnen Geräte erst praktisch vertraut geworden sein, um den eigentümlichen Reiz empfinden zu können, den es seiner zweckmäßigen Bildung verdankt. In der Regel sind die ästhetisch schönsten Stücke zugleich die praktisch besten. Wer die Werke der japanischen Töpferkunst auf ihre Zweckmäßigkeit prüft, wird in ihr ein recht zu verlässiges Merkmal für echte alte Kunstwerke und moderne Fälschungen finden. Einem geschickten Nachahmer gelingt es manchmal das Auge zu täuschen, welches das Gefäß rein ästhetisch betrachtet, aber sehr selten die Hand, die seinen Gebrauch kennt. Besonders der moderne Fälscher, der vornehmlich auf ausländische Liebhaberei rechnet, gibt sich auch in der Regel gar nicht die Mühe, seine Produkte vollkommen zweckgerecht durchzubilden. Für die Meister selbst aber ist das Gesetz der Zweckmäßigkeit sicherlich nie eine lästige Fessel gewesen, unter der die Freiheit ihres Schaffens litt, sie werden die praktischen Forderungen vielmehr angesehen haben wie die Regeln eines Spieles, die, indem sie der Bewegung des Spielers bestimmte Grenzen und Hindernisse setzen, nicht etwa hemmend und lähmend auf ihn wirken, sondern ihm erst die rechte

Gelegenheit geben, seine ganze Kraft und Geschicklichkeit zu entfalten. Und in der Einheit von Zweckmäßigkeit und Schönheit, welche die japanische Kunst in ihren keramischen Geräten zu einer so vollkommenen Harmonie verschmolzen hat wie die Natur in ihren Organismen, hegt im Zauber, der gerade den mit freier Willkür geschaffenen Gebilden der europäischen Kunsttöpfe nicht eigen ist. Der verständnisvolle und beharrliche Gehorsam gegen die Gebote der Praxis hat die japanische Keramik vor den stilistischen Verrückungen bewahrt, denen die europäische so oft verfallen ist. Ihre praktische Bindung hat ihr Haltung und Würde gegeben wie einem Manne sein Amt. Der Japaner schätzt deshalb mit vollem Rechte ein brauchbares Produkt eines keramischen Künstlers ästhetisch höher als ein zweckloses, — im Gegensatz zu den meisten Europäern.

Die Vereinigung von Zweckmäßigkeit und Schönheit wird von allen Gerätekünsten gleichmäßig erstrebt, der besondere Reiz jeder einzelnen aber liegt in der Harmonie ihrer Formen mit ihrem eigentümlichen Materiale. Das Material ist für die dienenden, die Gerätekünste, eine andere Bedeutung als für die freien Künste. Die Schönheit einer Figur, die ein Bildner aus Ton geformt hat, kann ziemlich unabhängig von dem stofflichen Reize des Tones sein, bei einem irdenen Gefaße dagegen, das nichts anderes darstellt als eben ein schönes Tongefaß, ist gerade der Reiz des Materials die Hauptsache. Im ersten Falle wird die Schönheit dem Stoffe gleichsam von außen aufgedrückt, in dem zweiten wächst sie aus ihm selbst heraus. Das Material ist für die freie Kunst oft nur das Mittel, für die dienende Kunst dagegen immer auch der Gegenstand der Darstellung. Diese darf ihren Stoff deshalb nicht mit so freier Willkür behandeln, wie es sich die freie Bildnerkunst erlauben mag, sondern sie muß dem Willen des Stoffes gehorchen, sie darf ihm nur solche Formen geben, in denen seine Eigenart zu klarer und schöner Erscheinung kommt. Die Meister der europäischen Keramik haben nicht allen ihren Stolz darein gesetzt, das Material in Formen zu zwingen, denen seine Natur widersteht. Die Griechen haben ihren irdenen Gefäßen enge Linienzungen, dünne, weit ausladende Ränder und Winkel gegeben, die wohl der widerstandsfähigen Bronze, nicht aber dem zerbrechlichen Tone angemessen sind, Fußbe aus übereinandergelauten Wolken und Kehlen, die aussehen als wären sie aus Holz gedrechselt. Die berühmten Fayencen von St. Porchaire sind so durchaus unkeramisch geformt, daß man sie nach einer farblosen Abbildung schwerlich für Werke der Töpferkunst halten würde. Die Fabrikate von Wedgwood ahmen die Formen aller möglichen Techniken nach, nur keine keramischen. Selbst die chinesische Töpferkunst hat sich von solcher formalen Vergewaltigung des Stoffes nicht völlig freigehalten, sie hat sogar recht häufig Formen verwendet, die ihrem Ursprunge und Wesen nach augenscheinlich unkeramisch sind. Es ist ja auch seit alter Zeit ihre Aufgabe gewesen, wohlfeile Nachahmungen kostbarer Bronze- und Edelsteingeräte zu liefern. Die glasierten Steinzeuggefäße, die man mit zweifelhaftem Rechte der Hanzeit zuzuschreiben pflegt, sind ganz offenbar Imitationen von Bronzevasen, und das Lung-ch'uan yao, das Seladonporzellan, war ursprünglich nichts anderes als ein Ersatz für Jade. Auch später hat die Porzellan Kunst, nachdem sie längst zu einem eigenen Stile gekommen war, immer wieder ähnliche Dienste leisten müssen, bis in die letzten Jahrhunderte hinein hat sie Surrogate für Gefäße aus den mannigfaltigsten Stoffen wie Bronze, Gold, Edelstein, Korallen, Holz u. a. geliefert, alle in den entsprechenden Formen. Und selbst abgesehen von solchen direkten Imitationen läßt sich der Einfluß unkeramischer Formen vielfach deutlich erkennen. — In Japan dagegen haben die Meister der Töpferkunst mit einem unfehlbaren Gefühle auf alle Formen verzichtet, die sich nicht natürlich und ungezwungen aus dem Materiale und der Technik ergaben. Ganz gewiß nicht deshalb, weil ihre technische Fähigkeit geringer wäre als die der Europäer und Chinesen, denn tatsächlich gebieten sie über eine Geschicklichkeit, mit der sich wenigstens kein europäischer Töpfer messen kann. Aber sie haben ihre Macht unter das Gesetz des



Abb. 1. Chaire in der Art des Clapin Orli  
16./17. Jahrh. Graues Steinputz mit marmorierten  
brauner-schwarzer und weißer flossener Glasur  
Höhe 0,10 m. Sammlung Berlin

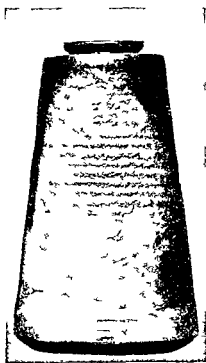


Abb. 2. Chaire von Nomura Nise 17. Jahrh.  
Graues Steinputz mit mattgelber Grundglasur und  
einschwarzer Überlauf-Höhe 0,09 m.  
Sammlung Berlin

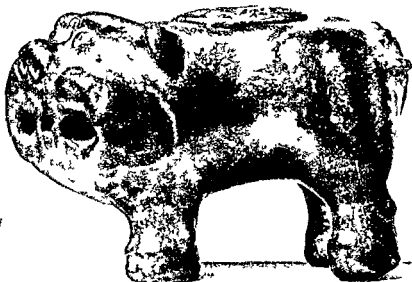


Abb. 3. Raku-Meister. 17. Jahrh. (?) Steinputz mit dunkler Glasur. Sammlung Berlin

Stoffes gestellt. Sie zwingen ihren Stoff nicht, sondern sie lassen sich von ihm leiten und eben dadurch gelangen sie dazu, ihn zu beherrschen. Die Formen ihrer Werke sind dem Stoffe so vollkommen angemessen, daß man sie sich in einem anderen Materiale kaum vorstellen kann. — Die charakteristische Eigenschaft des Tones ist seine Plastizität; kein anderer Stoff gehorcht dem Drucke der formenden Hand so willig und bewahrt den Eindruck so treu. Daher der unvergleichliche formale Reiz guter künstlerischer Keramik, besonders solcher, die nur mit der Hand modelliert ist, weil sich in dieser die künstlerische Intention am unmittelbarsten kund gibt. Je komplizierter Werkzeug und Technik sind, desto mehr geht von der künstlerischen Idee auf dem Wege zur Materialisierung verloren. Deshalb hat die japanische Töpferkunst so viele Gefäße ganz mit der freien Hand geformt und dabei die Spuren dieser Herstellung — Fingerabdrücke und Unregelmäßigkeiten der Form — nicht etwa verwischt, sondern im Gegenteil sorgfältig erhalten. Die Iga- und die Rakugefäße z. B., die von den Japanern mit Recht so hoch gestellt werden, sind sämtlich auf diese Weise entstanden. Auch wenn ein Gefäß auf der Drehscheibe geformt wird, sorgt man dafür, daß die Spuren seiner Entstehung sichtbar bleiben, — die spiraligen Linien, welche die Hand oder das Modellierholz auf dem kreisenden feuchten Tone zurücklassen. Auf der anderen Seite hat man es immer vermieden, dem Stoffe Formen zu geben, die über seinen wahren Charakter täuschen, die dünnen, schanken Henkel, die weit ausladenden Lippen, die engen Einschnürungen an Hals und Fuß, die dem gebrechlichen Tone die zähe Festigkeit des Metalles anlegen, oder jene harten Kanten und wulstigen Ringe, die sich beim Schnitzen und Drehen von Holz und Bein ergeben. — Und was von der Form, gilt auch von der Dekoration. Nichts ist so bezeichnend für die Schwäche unseres keramischen Stilgefühles wie die Tatsache, daß die europäische Kunsttöpferei bis in die jüngste Zeit von der natürlichsten und schönsten Art der keramischen Dekoration — nämlich von den freien d. h. ungemusterten, ein- oder mehrfarbigen Flußglasuren fast gar keinen Gebrauch gemacht hat. Die japanische Kunst dagegen hat ihr zu allen Zeiten den Vorzug gegeben; gerade ihre edelsten Werke — die Geräte für das Chanoyu — sind fast immer nur mit freien Flußglasuren geschmückt worden. Dabei haben es die Japaner in der Modulierung der Farben und des Glanzes zu einer Meisterschaft gebracht, die nie unerreichbarer erscheint, als wenn man sie mit modernen europäischen Nachahmungen vergleicht. Die figurliche Dekoration — abgesehen von ganz einfachen, streng stilisierten Motiven — ist in Japan viel später aufgekommen und hat erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts größere Bedeutung gewonnen, ohne daß es ihr jemals gelungen wäre, die freien Flußglasuren aus ihrer bevorzugten Stellung zu verdrängen. Über die Unterschiede des japanischen und des europäischen Dekorationsstiles ist schon viel geredet worden; der wesentliche liegt darin, daß die Japaner sich streng in dem Bereiche der echt keramischen Mittel und Wirkungen halten, während die Europäer sehr oft darüber hinausgreifen und mit den Mitteln anderer Künste Wirkungen zu erreichen suchen, die der Keramik ihrer eigentlichen Natur nach fremd sind. Seit der Renaissance hat man in Europa immer wieder Gefäße mit auf perspektivische Tiefen- und Körperwirkung angelegten Bildern bemalt, obwohl man wahrlich keinen besonderen Scharfsinn gebraucht hätte, um einzusehen, daß dies den Bildern ebenso übel bekommt wie den Gefäßen. Denn die Bilder erscheinen auf den gekrümmten Flächen natürlich verzerrt und stören ihrerseits wiederum durch die Vorstellung der Tiefe, zu der ihre perspektivische Darstellung den Beschauer zwingt, die Wahrnehmung der Flächen des Gefäßes, dessen Form durch diese Art der Dekoration tatsächlich zerbrochen und durchlöchert wird. Endlich nötigt die perspektivische Malerei, die für ihre Tiefenillusion gebrochene und gedämpfte Farbentöne braucht, den keramischen Dekorateur zum Verzicht auf den koloristischen Vorteil, den er vor dem Maler hat — nämlich auf die Anwendung von reinen leuchtenden Schmelzfarben.

Die Verzierung von Gefäßen durch solche Gemälde erweist sich in der Tat, von welcher Seite man sie auch betrachtet, als eine Sünde gegen den gesunden künstlerischen Menschenverstand. Die Japaner sind ihr, solange sie sich von ihrem eigenen guten Genus leiten ließen, nie verfallen. Sie haben niemals auf die gekrümmte Wandung eines Gefäßes ein Bild mit Tiefenwirkung gemalt, sondern sie haben ihre figürlichen Dekorationsmotive immer streng flächenmäßig aufgefaßt und ausgeführt, in möglichst vereinfachten und klaren Formen, so daß die Darstellung keineswegs als Bild, sondern eben nur als Dekoration wirkt. Man kann nicht sagen, sie seien damit doch nur dem Stile ihrer Malerei treu geblieben. Allerdings kommt die Eigenart der japanischen Malerei, die Licht und Schatten vernachlässigt und keinen Wert auf eine perspektivische Illusion legt, den Bedürfnissen der Dekoration einigermaßen entgegen. Aber man muß die Malerei wie die keramische Dekoration der Japaner nur recht oberflächlich kennen, um zu glauben, daß die japanischen Töpfer Bilder auf ihre Gefäße übertragen hätten. In Wirklichkeit haben sie die malerischen Motive immer so geformt, wie es den Bedürfnissen und Mitteln der keramischen Dekoration entspricht. Nicht nur die koloristische Stimmung ist ganz anders wie auf Gemälden, auch die Komposition erfährt sehr bedeutende und charakteristische Änderungen. Vor allem wird die Darstellung so angeordnet, daß sie bei jeder Wendung der gekrümmten Fläche des Gefäßes eine klare und schöne Wirkung macht, auch wenn sie nur zu einem kleinen Teile sichtbar ist. Übrigens ist neben dieser malerischen Dekoration jene vorhin erwähnte einfachere und ältere Form bei den Japanern stets in Ehren geblieben und bis in die jüngste Zeit gepflegt worden. Man hat die Anhänglichkeit an die „primitivste Form der figürlichen Dekoration“ aus der künstlerischen Altertümerei der Japaner erklären wollen, und es ist nicht unmöglich, daß die Achtung vor dem hohen Alter der Muster samt allerlei historischen Assoziationen einen Teil daran hat. Indessen, wer gute Arbeiten dieser Art gesehen, nicht bloß flüchtig angeblickt, sondern aufmerksam betrachtet hat, wird kaum im Zweifel darüber sein, daß sie die dauernde Vorliebe der Japaner vor allem durch ihre künstlerischen Eigenschaften verdienen. Wenn es der Zweck einer guten Dekoration ist, den Gegenstand zu verschönern, d. h. die Schönheit seiner Form und ihrer Grundfarbe zu erhöhen, so ist er durch keine Art vollkommener erreicht worden als durch jene „primitive“. Viel leicht ist sie sogar die einzige Art der figürlichen Dekoration, die edelgeformte Gefäße ertragen, ohne an ihrer wesentlichen d. h. ihrer plastischen Schönheit Schaden zu leiden. Plastische Verzierungen sind im Vergleiche mit den malerischen selten. Der Knopf des Deckels der Kogo ist öfter figürlich ausgebildet — zu einer Frucht, einer Blüte, einer tierischen oder menschlichen Gestalt, und zuweilen sind es auch die Henkel. Ich erinnere mich aber keines Beispiels der in der europäischen Kunsttöpferei so oft verwendeten figürlichen Rebefs, die sich rund um die Wölbung eines Gefäßes ziehen, und ich vermute, daß die Japaner auch auf diese Art der Verzierung die sie sonst so meisterhaft verstehen, in der Keramik verzichtet haben, weil sie die reine Wirkung der Gefäßform, die ihnen die Hauptsache ist, nicht stören wollten. In den guten Werken der japanischen Töpferei sind Form und Dekoration dem Materiale so völlig natürlich, daß es scheint, als seien sie von selbst aus diesem herausgewachsen. Diese wunderbare künstlerische Belebung des Stoffes ist keinem andern Volke in gleichem Maße gelungen. Überall sonst hat sich die Keramik mehr oder weniger an den Stil anderer Künste angelehnt, in Japan allein hat sie den Mut und die Kraft gehabt, ganz auf eigenen Füßen ihren eigenen Weg zu gehen.

Indessen die Harmonie von Stoff und Form ist noch nicht die eigenartigste und edelste Schönheit der japanischen Keramik. Das entscheidende Merkmal für ein Kunstwerk im höchsten Sinne des Wortes besteht darin, daß es der Ausdruck einer Persönlichkeit ist und deshalb selbst Persönlichkeit hat. In der Persönlichkeit liegt der Unterschied des



Kunstwerkes von dem kunstgewerblichen Produkte, der Unterschied, welcher die Töpferkunst der Japaner nicht bloß über die Kunsttöpfererei der Europäer, sondern auch über die glänzende Keramik der Chinesen erhebt. Selbst die kostbarsten und schönsten chinesischen Porzellane, die wir bisher kennen — und in dieser Beziehung gibt es keinen Unterschied zwischen frühen und späten Stücken — machen nicht den Eindruck individueller einzigartiger Kunstwerke, sondern sie sehen aus wie Fabrikate, d. h. wie Dinge, die in beliebig großer Menge hergestellt sein könnten. Die meisten von ihnen sind auch wirklich noch jetzt in ziemlich zahlreichen Exemplaren vorhanden, und wenn mancho andere heute einzig dastehen, so liegt es wahrscheinlich nur daran, daß die gleichartigen Stücke im Laufe der Zeit verloren gegangen sind. Außerdem ist es literarisch bezeugt, daß in der Manufaktur von Chung Té chên, die vom 15. Jahrhundert an die ganze keramische Produktion beherrschte, ein ganz eigentlicher Fabrikbetrieb stattfand mit einer bis in das Kleinste durchgeführten Arbeitsteilung. Eine solche Herstellungsart schließt eine persönliche Durchbildung des einzelnen Stückes, wie man sie von einem echten Kunstwerke verlangt, natürlich ganz aus. Daß es neben diesen Fabrikaten auch von einzelnen Künstlern gearbeitete Gefäße in China gegeben habe, ist zwar möglich, es ist aber sehr unwahrscheinlich, daß diese persönliche Töpferkunst in China jemals auch nur annähernd die gleiche Bedeutung besessen habe, die in Japan über allen Zweifel erhaben ist. Die Zeichen, welche die chinesischen Porzellane auf ihrer Unterseite tragen, sind wie die europäischen fast niemals persönliche Signaturen, sondern nur die Marken einer Fabrik oder einer Periode, die japanischen Töpferarbeiten dagegen sind mit dem Namen einzelner Künstler bezeichnet, so gut wie Gemälde und Skulpturen, und mit demselben Rechte, denn ein jedes dieser Gebilde ist einzig, so einzig wie der Künstler, der es geformt, dekoriert und gebrannt, der ihm nicht nur seinen Namensstempel, sondern den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt hat. Selbstverständlich gilt dies nur von den Werken der eigentlichen Töpferkunst, d. h. nur von den Erzeugnissen, die mit künstlerischer Absicht geschaffen sind, nicht aber von den rein gewerblichen Produkten, deren Menge die Zahl der künstlerischen auch in Japan weit übersteigt. Diese Bemerkung ist deshalb nicht überflüssig, weil man in Europa die beiden Arten noch nicht sicher zu unterscheiden gelernt hat. Manche der besseren Handwerker arbeiten schon in der Tat den Kunstwerken so ähnlich, daß ein ungenabtes Auge sehr wohl die aufgeputzte Magd für die wahre Königstochter halten kann. Übrigens soll damit niemanden die Freude an den Arbeiten des ehrsam japanischen Gewerbes verdorben werden, die in Form und Dekoration zum großen Teil erheblich höher stehen als viele Erzeugnisse berühmter europäischer Manufakturen. Es muß hier eben nur auf den Unterschied hingewiesen werden, der diese an und für sich höchst achtbaren und erfreulichen Arbeiten geschickter Gewerbsleute von den Werken wirklicher Künstler trennt.

Unter der persönlichen Eigenart, die sich in den Werken der japanischen Töpferkunst offenbart, ist natürlich zunächst nicht das gesamte menschliche Wesen der betreffenden Meister zu verstehen, sondern ihr künstlerisches, d. h. ihr persönliches Gefühl für Formen und Farben, ihre persönliche bildnerische Phantasie und ihr persönliches töpferisches Geschick. Dieser individuelle künstlerische Charakter tritt in den Erzeugnissen der verschiedenen Meister so klar hervor, daß ihn selbst der Europäer bald erkennt. Nicht als ob ein jeder zeitlebens die gleichen Formen und Farben wiederholt, die gleichen Materialien mit den gleichen Kunstgriffen bearbeitet hätte. Die großen keramischen Künstler Japans gebieten im Gegenteil über eine unerschöpfliche Fülle von Mitteln und Formen. Aber so mannigfaltig die Gebilde eines Meisters auch sind, so haben sie doch sämtlich eine gewisse Familienähnlichkeit, die sie vereint, gerade wie in einem Portrat von Rubens der Maler des Höllesturzes und der Löwenjagd zu erkennen ist. Worin



diese Familienähnlichkeit besteht, läßt sich freilich schwer in Worten festlegen, allein das Auge erfäßt sie, nach einiger Übung, sehr leicht und sicher. Aber vielleicht steckt in den Werken eines solchen japanischen Töpfers noch mehr als seine töpferische Persönlichkeit. Man hat vor manchen Gefäßen die Empfindung, daß sie nicht nur aus der Sinnlichkeit des Künstlers, sondern aus der Seele des Menschen hervorgewachsen sind. Es gibt Chaire und Chawan, von denen man Eindrücke empfängt wie von einem Musikstücke oder von einem Gemälde. Allerdings würde sich kaum beweisen lassen, daß eine derartige Wirkung, die der Beschauer fühlt, von dem Künstler tatsächlich gewollt ist. Aber auf der anderen Seite ist es sicherlich nicht weniger schwierig, die Überzeugung vom Gegenteil dem auszureden, der sie immer wieder lebendig fühlt. In jedem Falle kann ein Gefäß ein vollkommenes Kunstwerk sein, auch wenn es keine tieferen Gefühle und Stimmungen ausspricht und weckt. Von der Art der Persönlichkeit, auf deren Ausdruck es hier wesentlich ankommt, von künstlerischer Persönlichkeit ist jedes gute Werk der japanischen Töpferkunst durchdrungen. Diese japanischen Künstler hätten alle ihre Gefäße mit der Signatur bezeichnen können, die ein alter chinesischer Töpfer auf seine Arbeiten geschrieben haben soll: „Der Mann, der in der Vase sitzt.“

Es ist in den letzten Jahren Mode geworden, die japanische Kunst für eine bloße Nachahmerin der chinesischen zu erklären, die nichts vermocht habe, als die erhabenen Vorbilder ihrer Lehrer in schwächeren und kleineren Formen zu reproduzieren. Schon ein Vergleich der chinesischen und der japanischen Töpferei zeigt, daß diese Ansicht falsch ist. Die japanische Keramik ist nichts weniger als eine Imitation der chinesischen, sondern sie steht ihr wesentlich selbständig und durchaus nicht minderwertig gegenüber. Wohl haben die japanischen Meister mit dem bescheidenen Materiale, das ihnen zu Gebote stand, nicht die sinnliche Pracht des chinesischen Porzellans erreicht — sie haben sie vielleicht auch gar nicht erstrebt —, aber sie haben dafür ihren schlichten Werken etwas gegeben, das mehr wert ist und das den kostbarsten chinesischen Prunkvasen fehlt: eine Seele. Die Chinesen wie alle anderen Völker haben die Keramik nicht über den Rang eines Kunstgewerbes hinausgebracht, die Japaner allein haben sie zu der Höhe einer wahren Kunst erhoben.

# EISEN- UND BRONZEPAGODEN IN CHINA

Von ERNST BOERSCHMANN/Mit 22 Abbildungen im Text und auf den Tafeln 124–130

## 1 Bedeutung der Pagoden aus Metall

Der Gebrauch von Eisen, Bronze und Kupfer für freistehende Figuren, für Reliefs und Architekturteile, besonders Dächer, ist in China weit verbreitet, vornehmlich in den nördlichen Provinzen Chihli, Shansi, Honan und Shensi. Gelegentlich sind selbst kleine Pavillons ganz aus Bronze hergestellt worden. Abgesehen von zahlreichen Götterfiguren aus Eisen und Bronze im Innern der Tempel und Klosterhallen gibt es Freiguren aus Eisen in Gräberalleen, an den Eingängen und in den Höfen der Tempel, von denen zahlreiche Beispiele bekannt geworden sind<sup>1</sup>. Ihr sehr archaischer Stil läßt vermuten, daß sie auf altchinesische Vorbilder zurückgehen. Mythologische Tiere in Bronze und Eisen finden sich aller Orten, Löwen, Drachen, kün, sehr oft heilige Kühe, ferner Reliefs aus Metall, teils eingebaut in die Mauern, teils eingelassen in Pfeiler, und Tafeln, die dann meist auch mit Inschriften aus Metall versehen sind. In kaiserlichen Palästen, in Tempeln und Klöstern, die sich der besonderen Fürsorge der Kaiser erfreuten, sind ganze Architekturteile aus Bronze oder Kupfer hergestellt. So zeichnen sich einige Dächer der Hauptklöster in Jehol, auf dem Wut'aishan und angeblich auch auf dem berühmten buddhistischen Berge Wutanshan, am oberen Hanfluß in der Provinz Hupei gelegen, durch Metalldeckung der Dächer aus, die sogar noch vergoldet und mit reichem figürlichen und ornamentalen Schmuck aus Metall verziert sind. Ja aus dem Park von Jehol selbst und aus dem Kloster Hien t'ung sze auf dem Wut'aishan sind mir zwei Pavillons bekannt, die vollständig aus kupferbronze bestehen und zum Teil vergoldet sind. Sie stammen aus den Zeiten der Ming Dynastie Regierung Wan Li und der Tsing-Dynastie K'ien Lung, und es sind wahre technische Wunderwerke von größter Kostbarkeit.

In der Verwendung von edlem Metall an diesen fast durchweg religiösen Monumenten ist das Bestreben offenbar, die Götter und ihre Heiligtümer mit dem besten und kostbarsten Material zu ehren, über das man verfügte. Und daß man für Bauwerke nicht noch mehr Gebrauch von Eisen, Bronze und Kupfer machte, ist nur auf die Seltenheit des Metalls, die Schwierigkeit und die hohen Kosten der Bearbeitung zurückzuführen, die seine Verwendung nur bei ganz besonderen Gelegenheiten gestatteten. Natürlich bemächtigte sich besonders der Buddhismus dieses glänzenden Motivs und benutzte es zur größeren Verherrlichung des siegreichen Buddha. Daß gerade der Buddhismus seine Heiligtümer meist mit viel größerem Glanz und Reichtum geschmückt hat, als es der nur nach innen gekehrte und an der Natur haftende, zu ihr zurückverlangende Taoismus oder der aristokratische, verschlossene und ernste Konfuzianismus mit ihren Bauten und Kunstwerken taten, beruht zweifellos in erster Linie auf kunstgeschichtlichen Voraussetzungen. Denn die unmittelbaren Vorbilder für die buddhistische Kunst Chinas lieferten Indien und Westasien, wo eine hochentwickelte religiöse Kunst längst vorhanden war, als der Buddhismus seinen Siegeszug nach dem fernen Osten begann. Daneben aber wurde das Bedürfnis nach prächtigerer Ausgestaltung buddhistischer Bauten gesteigert durch den Gedanken des sieghaften und persönlichen Buddha, dessen Lehrer und Priester dem einzelnen Gläubigen wie dem ganzen Volke den Weg in die Höhe zeigten, sie über sich selbst erhoben, und die Vollendung, die der einzelne in dem verheißenen Aufstieg durch die einzelnen Himmel mit ihren verkörperten Freuden für sich erstrebte, in Bildern erhabener und reicher Formen bereits auf Erden in den Werken der Baukunst

<sup>1</sup> Anmerkung. Siehe Boerschmann *Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen*, Bd. II S. 50 und Chavannes, *Mission archéologique*, Tafeln an verschiedenen Stellen.

deutlich machen wollten. Dieses Jubilieren, nach dem die Einzelne gerade in ihren religiösen Schwingungen verlangt, konnte der Chinese weder durch seine Naturreligion und die Ahnenverehrung, noch durch die Spekulationen seiner eigenen großen Philosophen erreichen, sondern nur durch den buddhistischen Idealismus, der die Phantasie beflügelte, Sehnsucht nach den höchsten geistigen Bereichen erweckte und Erlösung verhieß.

Naturgemäß nahm man zuweilen die Pagode, das höchste buddhistische Heiligtum, als Objekt für die edelste Ausbildung in Metall. Es verboten sich aber auch hierbei häufigere Anwendung des Motivs und erhebliche Höhen, so daß die Eisen- und Bronze-pagoden nur in Ausnahmefällen zu den größeren Pagoden zählen, und selten zugleich einen weiteren Bezirk religiös beeinflussen. Andererseits forderte die Technik des Modellierens und Gießens die Chinesen fast dazu heraus, die Metallpagoden mit zahlreichen und äußerst feinen Einzelheiten zu versehen, mit differenzierter Gliederung, zarten und gehäuftten Gesimsen und Profilen aller Art, Umrahmungen der Öffnungen, luftigen Bekrönungen und Spitzen, vor allem aber mit reichen figürlichen und ornamentalen Reliefs. So sind die Flächen, Platten und Friese fast immer mit Buddhareliefs und auch wohl mit Inschriften geschmückt. Es pflegt das ein besonderes Kennzeichen der Metallpagoden zu sein. Zuweilen bieten sich aber auch große glatte, gehämmerte und zum Teil vergoldete Flächen leuchtend dar. Diese Flächen und die reich verzierten Gliederungen und Einzelheiten steigern sich dann gegenseitig in ihrer Wirkung.

## 2 Drei Eisenpagoden in Chekiang und Kiangsu

Eine sehr alte Tiao ta „Eisen Pagode“ stand oder steht noch in Ningpo und zwar im Pao en sze „Dankeskloster“, hundert Schritt westlich vom Präkturengebäude von Kungtan, das ist Ningpo. Sie ist errichtet im Beginn der Sung-Dynastie in der Periode Kien Lung 960–962 und zwar durch den Feudalfürsten Tsien, offenbar den letzten Herrscher des Feudalstaates von Wu Yueh, den Tsien Hungshu oder Chung-I, der noch bis 975 selbständig regierte und dem damals wohl auch Ningpo untertänig war.<sup>1</sup>

Eine zweite Eisenpagode sah Milne<sup>2</sup> auf seiner Reise durch Chekiang im Jahre 1843 in der schönen, ummauerten Stadt K'uehoufu am westlichen Oberlauf des Tsientang Flusses. Auf der Stadtmauer an der Norddecke stand die Pagode in Miniaturform, sieben Geschosse hoch, aus massivem Eisen. Milne schildert ferner nach einem Bericht von Taylor eine Eisenpagode bei Chenkianpfu in Kiangsu, in dessen Bezirk der berühmte Kinshan, die „Goldinsel“, mit einer schönen Galeriepagode liegt. Die andere eiserne Pagode stand auf einem Hügel nahe der Stadt. Es scheint sich um die gleiche Pagode zu handeln, der in der großen chinesischen Enzyklopädie Tu shu ts'ich'eng ein besonderer Abschnitt gewidmet ist. Es heißt dort: „Die Tiao pao t'ia, eiserne kostbare Pagode, wurde erbaut in der Tang Dynastie durch Li Teyu und liegt nordöstlich der Tien wang tien „Halle der Himmelskönige“ (also offenbar an der Südostecke eines buddhistischen Klosters). Sie wurde zerstört in der Periode Kien Yu 874–880 doch in der Sung Dynastie in der Periode Kuang Feng 1078–1086 unter Kaiser Shien Tsung wieder aufgebaut durch Pei K'iu. In der Ming-Dynastie, Periode Wan Li im Jahre 1583, kam ein hinderreicher Sturm an der kostbaren Pagode aus Eisen, so fluten die Wasser über die Schleusen.“ Tatsächlich stürzte die Pagode in diesem Jahre zusammen, das Meer überflutete das Land, und sehr viele Menschen ertranken. Die Sramanas Sing Cheng und Kung K'i bauten die Pagode wieder auf.“ Die Beschreibung

<sup>1</sup> Hsinshieh ein chinesischer Budecker. *Ostasiat. Zeitschr.*, 7 Jahrg., S. 210 Nr. 8 nennt den Fürsten Tsien Kung: Ich vermute daß es Chung I war.

<sup>2</sup> Milne, *Pagodas in China*. *Transactions of the China Branch of the Royal Asiatic Society* 1853, p. 3233.

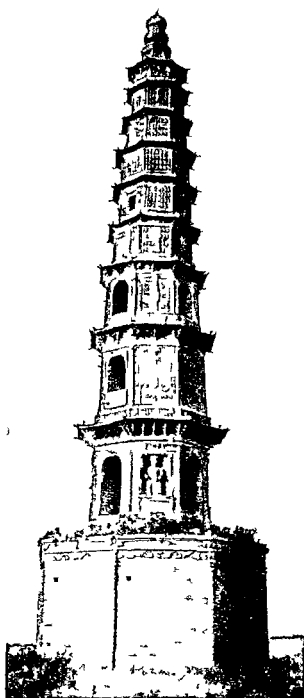


Abb. 8. Eisenpagode von Peitsun Prov. Shensi  
Höhe etwa 22 m. Erbaut u. J. 900 (?)

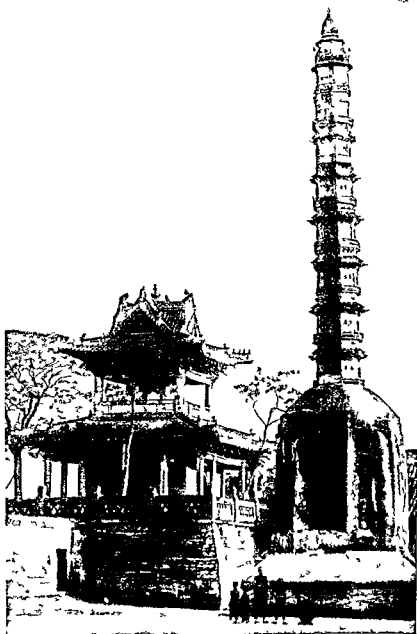


Abb. 9 Eisenpagode von Tsungchow Prov. Shantung  
 Höhe etwa 22 m. Erbaut 1107—1107  
 Obere zwei Gliederungen und Spitze 1382/83

von Taylor<sup>4</sup> gibt uns einen Hinweis darauf wie der Zusammenbruch der eisernen Pagode erfolgen konnte. Sie bestand nämlich im Innern aus Ziegelwerk. Sie war neunstufig, etwa 12–15 m hoch und offenbar nur im Äußeren ganz aus Gußeisen. Die achteckigen Tafeln der Außenflächen waren alle einzeln gegossen, ebenso die horizontalen Tafeln der einzelnen Dächer zwischen den Geschossen. Insgesamt bestand dieser merkwürdige Bau einschließlich des Sockels und der Gipfelstange, aus 20 einzelnen gegossenen Teilen. Ursprünglich senkrecht, war der Turm damals einige Grad nach Süden übergeneigt, der Sockel hatte einen Durchmesser von etwa 2 1/2 m, jede Achteckseite war etwa 1 m lang. Das Innere bestand ganz aus Ziegelbeton, so daß ein Aufstieg unmöglich war. Offenbar war die Pagode sehr alt, trug aber keine Inschrift, die eine Bestimmung zuließ.

### 3 Zwei Eisenpagoden in Shensi und Shantung

Tafel 124 Fig 1

Zwei alte Eisenpagoden lehnen sich noch völlig an den Steincharakter an. Die eiserno achtseitige Pagode von Peitsuts'un, 30 li nördlich von Hienyanghnen und 50 li nordwestlich von Sianfu in der Provinz Shensi<sup>5</sup> erhebt sich auf achteckigem massivem Unterbau, der mit Eckhosen und ornamentierten Kranzgesimsen verziert und dessen Inneres durch eine Tür zu gänglich gemacht ist. Die Gesamthöhe dürfte 22 m erreichen. Der Aufbau ist nicht ganz aus Eisen. Die untersten drei hohen Geschosse scheinen einen Mauerkern zu bergen, der nur durch Eisenplatten verkleidet ist, während die obersten sechs niedrigen Geschosse und die Spitze offenbar aus reinen Eisenplatten gefügt sind. Der Aufbau mit den neun Geschossen und den kleinen Dachgesimsen ist streng pyramidal. Zwischen den mit Öffnungen durchbrochenen Flächen scheinen im untersten Geschoss in den vier Nischen die vier Weltböten zu stehen. In den nächsten beiden Hauptgeschossen sind die Tafeln als reliefierte, doppelflügelige Türen ausgebildet, und in den oberen Geschos-

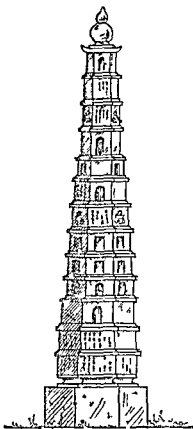


Fig 1 Skizze der Eisenpagode von T'ianfu Prov Shantung. Höhe 10 m. Erbaut i. J. 900 (?)

sen mit vielfältigen, senkrecht und quer laufenden Reihen von kleinen Buddhas geschmückt. Die oberste zeltförmige Abdeckung läuft in einen doppelten runden Knopf aus.

Die gleiche gebundene Form zeigt die eiserno Pagode von T'ianfu in der Provinz Shantung. Sie hat 13 Gliederungen mit einfachen Gesimsen, baut sich gleichfalls pyramidal auf, und es wechseln in den Achteckseiten zahlreiche runde und rechteckige Nischen mit Platten, die Inschriften und Buddharakeln tragen. Ein Flaschenkürbis bekrönt die oberste Gliederung. Stellen dieser beiden Pagoden, deren Erbauungszeiten leider nicht festzustellen waren, indes in die späte Tang Dynastie, etwa in das Jahr 900 n. Chr. zu setzen sein dürften, nur die Ausführung einer bekannten und regelmäßigen Grundform in

<sup>4</sup> Bei Milne a a O

<sup>5</sup> Abgebildet bei Chavannes. Miss. arch., Bild Nr 1038. Ich habe den Ort nicht besucht, vermochte aber in Sianfu ein Bild der Pagode zu erwerben.

einem anderen Material da, so ist in den beiden folgenden Pagoden auch in der großen Linie eine gänzlich neue „Nadelform“ gefunden, die aus dem Material hervorgeht und sich zweifellos noch an anderen Orten in China finden mag

#### 4 Die Eisenpagode in Tsiningchou in der Provinz Shantung

##### Tafel 125

Die reiche und dicht bevölkerte Handelsstadt Tsining liegt am Kaiserdenkmal im südwestlichen Teile der Provinz Shantung, ist eine selbständige Bezirksstadt zweiter Klasse und Sitz eines Taot'ai. Die Stadt kommt an Umfang etwa der benachbarten Bezirksstadt Yenchoufu gleich, überragt sie aber erheblich an wirtschaftlicher Bedeutung und an Einwohnerzahl. Eine große Anzahl umfangreicher Regierungsgebäude und bedeutender Tempel und Klöster liegen innerhalb der quadratischen Stadtmauer. Diese ist durch vier mittlere Haupttore durchbrochen und mit Turmaufbauten bekrönt, darunter einem an der Südostecke für den Kuei Sing, den Gott der Literatur, einem andern für den Tang Dichter Li Taipo. In der Mitte der Stadt, unmittelbar neben der Kreuzung der beiden Hauptstraßen und neben dem dort befindlichen Chung lou, dem Glockenturm der Stadt, erhebt sich die eiserne Pagode inmitten einer geräumigen Klosteranlage, die nach der Eisenpagode im Volksmunde T'ie t'a sze, Kloster der Eisenpagode, genannt wird. Über die Geschichte der Erbauung geben die Quellen Aufschluß, nämlich die Chroniken von Tsining, Kap 14 und von Yenchoufu, Kap 20 sowie das Tu shu ts'i ch'eng, Kap 22, § 3. Diese Angaben sind hier gemeinsam verarbeitet.

„Östlich vom Yu shan, den Fischhügel, der sich inmitten der Stadt erhebt, liegt ein Kloster, das in der nördlichen Ts'i Dynastie, 550–577, während der Regierungszeit Huang kien, 560–561, des Kaisers Hiao Chao Ti erbaut wurde und den Namen Chung kio sze erhielt. Später wurde es genannt Shih k'ia sze, Kloster des Shakyamuni. In der Sung-Dynastie, Periode Ts'ung Ning, 1102–1107, wurde die Anlage vergrößert durch Frau Ch'ang, Gemahlin des Hu Yungan. Jene Frau ließ auch die Eisenpagode mit sieben Ghederungen hinzubauen. Diese sticht bis in die höchsten Wolken und steht neben dem Staatsgebäude für die Staatsprüfungen. Sie ist wahrhaft die Spitze aller literarischen Schreibpinsel.“

Vier erfahren aus dem Bericht des Wang Tzesiu, der hier wörtlich wiedergegeben wird, daß die Pagode in der Ming-Dynastie im neunten Jahre der Periode Wan Li, also 1582/1583 um zwei Ghederungen erhöht, mit einer Bronzekugel abgeschlossen wurde und in einer vergoldeten Spitze endete. Diesen Zustand konnte ich mir noch bei meinem Besuche notieren, auch das Bild läßt ihn erkennen.

Bericht des Wang Tzesiu aus der Ming-Dynastie über die Erneuerung der Eisenpagode in Tsiningchou (aus der Chronik von Tsining, Kap 14, Bl 8)

„Der Dinge Werden und Vergehen, Aufstieg und Niedergang haben ihre Zeit. Bei ihrem Werden und Aufstieg geschehen immer große Wunder, um eine glückverheißende Bedeutung zu verkünden.“

Das Kloster der Versenkung in Buddha in der Bezirksstadt wurde erbaut unter Ts'i Huang kien. Es gibt dort eine eiserne Pagode mit sieben Ghederungen, die das Volk Eisenpagode nennt und nach der schließlich das Kloster selbst benannt wurde, nämlich T'ie t'a sze. Es wird überliefert, diese Pagode wäre in der Sung Zeit, in der Periode Ts'ung Ning (1102–1107), erbaut von der Frau des Hu Yungan, einer geborenen Ch'ang. Ts'i war immer als ein blühender Distrikt berühmt mit seinen bedeutenden Flüssen und alten Bastionen und mit dem Kranze von farbenfrohem Walde. Doch wenn man von weitem sieht, wie die Eisenpagode hoch aufstrebend sich emporhebt



Abb. 10. Eisenpagode von Tangyanghien, Prov. Hupai  
Höhe 25–30 m Tang Dynastie (2) 618–906



über die tausend Masten der Schiffe und über alle Wohnstätten der Menschen, dann ist es noch wunderbarer. Wahrlich ein stolzer Anblick!

Die Pagode hatte keine Spitze, so etwa wie ein Riese dasteht, das Schwert voll Majestät an der Seite, doch ohne den Schmuck der Kopfbedeckung. Die Kritiker fanden, daß das dem gesamten Anblick nicht würdig genug sei. Als nun der Herr Si von Ch'u als Steuerverweser in Tsi amtierte, da faßte er aus eigenem Antrieb den Entschluß, die Pagode zu vollenden. Zur nämlichen Zeit sprach im gleichen Sinne auch der Fürst Siao des Bezirkes. Darauf beriet man die Sache mit den Notabeln, die es alle billigten, und mit den weiteren Bürgern, die ebenfalls sämtlich einverstanden waren. Man vereinigte die Kräfte, brachte das Geld zusammen und versammelte die Handwerker. Der Bau begann in der Periode Wan Li im 9. Jahre im 8. Monat, also im Jahre 1582, und wurde im nächsten Jahre beendet, also im Jahre 1583. Gegen früher waren hinzugekommen zwei Gliederungen. Die Spitze war aus Kupfer und mit Gold überdeckt. Ringsherum hingen Windglockchen. Vor der Pagode ist ein Turm, in dem die Glocke hängt. Er wurde mit dem übrig gebliebenen Material ausgebessert, so daß das angegriffene Dach und die verfallenen Mauerwände mit der Pagode zusammen neu entstanden.

Im Herbst desselben Jahres erhob sich aus Südosten ein starker Wind, das Tageslicht wurde fast verfinstert. Plötzlich erhob sich unter der Pagode ein starker Donner und es gab ein Feuer, das ihm folgte, so groß wie ein Scheffel. Diese Erscheinung wiederholte sich mehrmals. Alles erbehte und stürzte durcheinander, es war unbeschreiblich. Schließlich zogen diese Erscheinungen mit den Sturmeswolken nach Nordwesten ab, um dann aufzuhören.

Dieses war sicher ein außergewöhnliches Ereignis. Solche außergewöhnlichen Ereignisse aber bleiben nie ohne weitere Wirkungen. Als ich an einem Sommertage in Gesellschaft von einigen Herren den Taipo lou, den Turm des Dichters Li T'ai-po, bestieg und wir in die Ferne blickten, da sagten wir: War dies nicht ehemals unvollständig, unerfüllt, dunkel und noch ohne Glanz? Also gibt es noch eine Erfüllung in der Zeit! Später setzten wir uns in das Innere des Turmes. Da mußten wir daran denken, wie in den Dynastien der Tang und Sung es unzählige Leute gab, die mit den Geldern schalteten, wie sie wollten, sich ganz auf ihre eigene Kraft verließen und die doch alle von der Zeit vernichtet wurden. Aber dieser Turm und diese Pagode schauen nach wie vor heldisch in die Unendlichkeit. So kann eine einfache, doch ehrfurchtgebietende Frau, die den Willen dazu hat, ewig werden, und vollends kann es ein Mann der Wissenschaft, dem, wohin er sich auch wendet, immer ewiger Ruhm zuteil wird. Hieraus mag der Edle das Notwendige entnehmen.

Das ist der Bericht über den Ausbau der Eisenpagode."

Die Pagode, die man einer solchen Beschreibung für würdig erachtete, ist achteckig, schlank wie eine Nadel und in der Hauptsache wohl erhalten. Die Höhe dürfte im ganzen nur etwa 22 m betragen. Hier kann man besonders klar erkennen, daß der Ausdruck, dem man bei den Beschreibungen der Pagoden in chinesischen Quellen häufig begegnet: „der Turm sticht bis in die höchsten Wolken“, nicht annähernd wörtlich, sondern durchaus bildlich zu verstehen ist und auf den Sinn, nicht auf die äußere Form des Bauwerks bezogen werden darf. Die Standsicherheit scheint zweifelhaft gewesen zu sein, man hat den Fuß mit einem gegliederten Sockelklotz aus verputztem Ziegelwerk umgeben. Vom Schaft sind außer der Spitze nur acht Gliederungen erkennbar, die unterste neunte ist wohl ummauert, die Form des alten Fußes läßt sich nicht mehr bestimmen. Die Gliederungen sind in den Achteckflächen abwechselnd mit Türen und je zwei kleinen Buddhas geschmückt, und von einander getrennt durch je ein Doppelgesims, nämlich durch einen Dachkranz und eine fein ornamentierte Brustung, beide

über je einem Konsolengesims Die Bekrönung bilden eine abgestumpfte Pyramide mit weit ausladenden Dachspitzen und Glöckchen und darüber die feine, fast islamisch zugespitzte Kugel Die ganze flüssige Formgebung paßt gut in den eleganten Stil der Sung Zeit hinein Insbesondere ist das der Fall mit der Nadelform, die vielleicht wirklich auf westliche islamische Vorbilder zurückgeht

*5 Die Eisenpagode von Tangyanghien im Unterbezirk Kingmenchou in der Provinz Hupei*  
Tafel 126

Nicht allzuweit von Jeh'angfu am Yangtze erhebt sich im Kreise Tangyang in den Bergtälern des Yu tsuan shan, des Berges der Edelsteinquelle, die eiserne Pagode. Sie soll ungefähr an der Stelle stehen, an der im Jahre 220 n Chr Kuan Yu, der Held aus den Kämpfen um die drei Königreiche, ermordet wurde Er wurde später als Gott des Krieges und der Tüchtigkeit Kuan Ti genannt und ist populär als Lao ye bekannt, sein Grabtempel soll sich gleichfalls in der Nähe im Kreise Tangyang befinden Ob die Pagode in irgendeiner inneren Beziehung zu Kuan Ti steht, ist zweifelhaft Sie ist der Form nach rein buddhistisch. Und wenn bei der häufigen Durchdringung der drei Religionen in China die Figur des Kuan Ti sich auch zuweilen in Gesellschaft von buddhistischen Gottheiten befindet, so ist es doch so gut wie ausgeschlossen, daß ihm allein ein buddhistisches Denkmal errichtet wurde. Leider habe ich den Ort nicht besuchen können Die Pagode soll nach den Bemerkungen einer Sammlung von Pagodenmodellen, die das Kloster Siccawei bei Shanghai veröffentlicht hat, zu einem Kloster Pu hua sze gehören und aus dem Jahre 923 stammen, also aus der Zeit der fünf Dynastien zwischen Tang und Sung

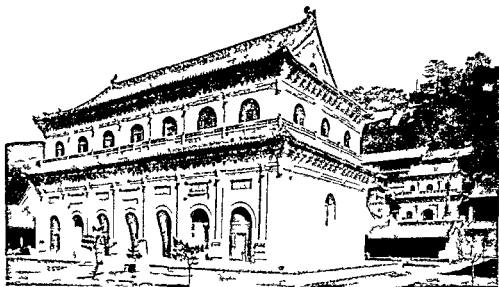
Die achtseitige Pagode hat 13 Geschosse und eine äußerst schlanke Nadelform Der dreiteilige massive Steinsockel ist reich und flächenhaft ornamentiert, in der Hohlkehle mit Wolken und Wellenlinien, auf der Plinthe mit gehäuften Bergmustern, die sich auch im folgenden untersten Eisensockel wiederholen Es dürfte das die Andeutung der Losana Terrasse sein, über der sich das Heiligtum erhebt Der wuchtige Stil dieser Linien und die Zierformen des eisernen Aufbaues sind in ihrer eigenen Verbindung ein wichtiges Merkmal für die Kunst auch der Zeit der Tang Dynastie Den Fuß der Eisenpagode umgeben acht stehende Figuren, scheinbar gerüstete Krieger, die mit ihren Schultern das Gesims tragen, also Karyatiden darstellen Die Geschosse sind geschmückt mit wechselständigen Fenstern, mit Ecklisenen, horizontalen Streifen und reichem figürlichen Beiwerk, auch ganzen Szenen, vornehmlich aber mit Reihenbuddhas Die Geschosse werden voneinander geschieden durch reichgegliederte Gesimse, über jedem Konsolengesims ruht der Dachkranz, dessen Grate als Ranken weit in die Luft ragen und in lebhaft ausgeformten Blattformen auslaufen, auf dem Dachkranz ruht eine winzige Galerie, die schon an den meisten Stellen zerstört ist, und über dieser bildet ein klares Profil mit Konsolgliedern den Abschluß und zugleich die Solbank für die Fenster Die Nadel verjüngt sich stark und endet oben in einer deutlichen Tauschüssel, darüber in einem gegliederten Knäuel, der doppelten Feuerperle, und schließlich in stumpfer Spitze Die Höhe des Turmes soll, nach Angabe der Sammlung Siccawei etwa 40 m betragen, ich schätze sie aber nur auf 25—30 m

Mit südchinesischer Lebhaftigkeit haben die Chinesen hier ein luftiges Erzeugnis geschaffen, das im Gegensatz zu der eleganten, aber noch ernsten Form der Pagode von Tsimingchou durchaus das Gefühl religiöser Freude auslöst und die Phantasie beflügelt.

\* de Groot, der Thupa S. 32



Abb. 12 Das Hochtal n. Hölse von 1700 m mit 1er großen weißen Stupa  
und über 60 Klöstern



De Wu l'ng ton

Terrasse d. Ben epagoden

Abb. 13 Hauptf. im Kloster Hien Tung sze

Wutaishan der heilge buddhistische Berg der 5 Kuppen in der Prov. Shans

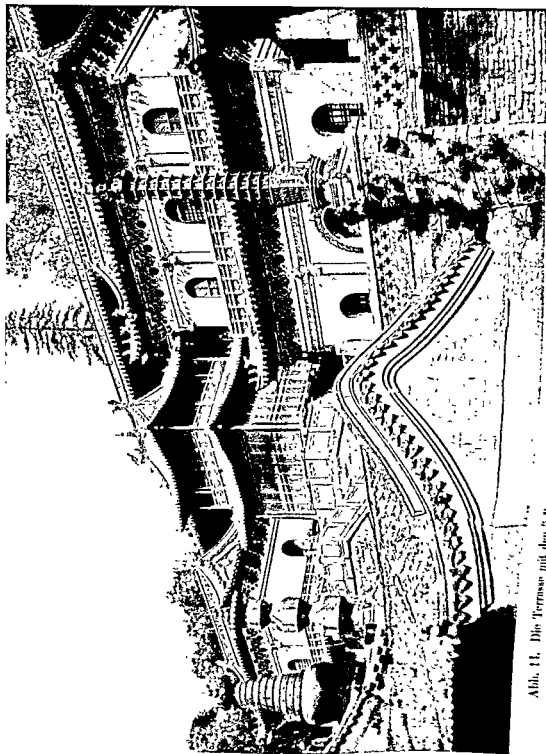


Abb. 11. Die Terrasse mit den 3 Bronzestupen im Kloster Hien Tung sze auf dem Wut'ai-shan in der Provinz Shansi

## 6. Die Bronzepagoden vom Omishan, dem westlichen buddhistischen heiligen Berge, in der Provinz Szechuan

Tafel 127. Fig 2—5

Das größte Bronzewerk auf dem Omishan ist der berühmte große Bronze-Elefant im Hauptkloster Wan nien sze, das auf halber Höhe des Berges liegt. Auch sonst finden sich im Innern der Klöster sehr zahlreiche Bronzewerke, Figuren und Geräte. Eine Bronzepagode aus dem Innern des Klosters Sheng ts'i sze ist abgebildet bei A. Little in seiner Beschreibung des heiligen Berges<sup>7</sup>. Das gefällige Bauwerk, eine schlanke Nadelpagode über einem Hauptkörper, scheint ziemlich genau der Pagode zu entsprechen, die zu der schönen Gruppe von fünf Bronzepagoden auf dem heiligen Wufaishan in der Provinz Shansi gehört und die an dieser Stelle noch näher beschrieben wird. Wie diese fünf Pagoden dürfte auch jene vom Omishan aus der späten Zeit der Ming-Dynastie stammen, der wir zahlreiche ähnliche Kunstwerke aus Metall verdanken.

Eine Gruppe von drei Bronzepagoden steht auf der vornehmsten Stelle des Omishan. Den höchsten Gipfel des Berges in 3300 m Höhe krönen mehrere ausgedehnte Klöster. Auf der letzten Kuppe der Kin ting, der goldenen Spitze, steht eine Halle, hinter der ein Altan aus Felsen unmittelbar über einem ungeheuren Abgrund fast schwebt. Von hier schaut man in die schwindelnde Tiefe des Meeres der Bergklippen oder in die brodelnden Nebelmassen, die gewöhnlich das Haupt des Berges umziehen und in denen man den berühmten Fo kuang, den Glanz Buddhas, in Tausenden von flammenden Lichtern zuweilen erblickt. Auf diesem Altan stehen die drei Bronzepagoden, eine allerdings nur noch als Bruchstück, die beiden anderen aber wohl erhalten, eine Räucherpagode mit gebauchtem Körper und eine Stockpagode mit acht Geschossen.

Die Weihrauchpagode, sechsseitig, 3,7 m hoch, setzt über dem abgeschrägten Fuß mit einer Galerie an, die mit Inschriften bedeckt ist, auf geschweiften Füßen ruht und auf ihren Ecken mit ganz kleinen kauern den Tieren, Löwe, Elefant, Tiger, geschmückt ist. Der gebauchte Hauptkörper ist hohl und dient für die Räucheropfer. Die Ofenöffnung ist umrahmt mit feinen Inschriften und eingefast von zwei lebhaften dünnen Drachen, die das mittlere Heiligtum der Räucherlammer umspielen. Auf der Rückseite des Körpers ist eine mehrfach gegliederte Pagode in feiner Zeichnung eingegraben. Auf dem Bruchstück der Schwes terpagode, der dritten, fehlen die Drachen, dafür sind dort in dem Hauptkörper fünf solche feinen gravierten Pagoden eingegraben und symbolisieren zweifellos die grundlegende Fünfzahl des Buddhismus. Der Aufbau über dem Räuchergeschoß zeigt sieben Geschosse gleicher Höhe mit Buddhareliefs auf jeder Sechseckseite, sieben weit ausladende Dächer, die unter den Gärten durch Freistulen gestützt sind und Glöckchen tragen, und endlich als Spitze einen Flaschenkurbis. Das Kunstwerk stammt nach der Inschrift ebenso wie seine nebenstehende Schwester aus Wan Li 20. Jahr, also aus 1592, und ist gestiftet von einem Gelehrten und seinen Schülern, deren Namen sämtlich eingegraben sind.

Die Stockpagode, gleichfalls sechsseitig und 3,40 m hoch, ruht auf einem runden Wulstkissen als Sockel. Das unterste der acht Geschosse ist breiter als die anderen, alle aber sind auf sämtlichen Seiten ringsum mit Buddhareliefs geschmückt. Flache weit auslaufende Dächer mit Glöckchen trennen die Gliederungen. Die Spitze besteht aus einem hohen, reich verzierten und gedrun genen Stock mit 13 Gliederungen, Dachkränzen und zahlreichen Buddhas und endet über einem Zeltdach in einer Perle. Die

<sup>7</sup> A. J. Little, Mount Omi and beyond, Tafel zu S. 58

Pagode ist gestiftet von einem Manne aus der Provinz Chekiang, aus Dankbarkeit dafür, daß seine Mutter wieder gesund wurde. Auch dieser Turm dürfte aus der Zeit Wan Li stammen, wir wählen die Jahreszahl 1600.

Ob die Dreizahl der Pagoden, die hier auf der Terrasse hin ting stehen, eine bestimmte symbolische Bedeutung hat, etwa der buddhistischen Trinität oder den drei großen Bodhisattvas entsprechen soll, muß dahingestellt bleiben. Ein solcher symbolischer Bezug ist aber zweifellos vorhanden bei der nächsten Gruppe von fünf Bronzepagoden.

## 7 Die fünf Bronzepagoden des Klosters Hien t'ung sze auf dem Wu'aishan, dem heiligen buddhistischen Berge in der Provinz Shansi

Tafeln 128–135 Fig 6 und 7

Der Wu'aishan ist geweiht dem Bodhisattva Manjusri, chinesisch Wenshu p'usa genannt, dessen Attribut der Tiger ist. Der Berg ist ein besonderes Heiligtum des mongolischen und tibetischen Buddhismus. Eine große Anzahl von Klöstern jeder Größe scharen sich um die gewaltige weiße Flaschenpagode, die inmitten des weiten Hochtales emporragt und in weitem Abstände von den höchsten Bergkuppen umgeben wird. Diese zeigen als Abbild der spirituellen Welt fünf größte Erhebungen, die fünf Terrassen, wu tai. Diese heilige Zahl 5 wiederholt sich außerordentlich häufig in der Anordnung der Bauten der Götterfiguren, des Ornamentes und selbst des Rituals.

In einem der Hauptklöster des Berges, in Hien tung sze, das sich fast in der Mitte der ganzen großen Anlage befindet, ist am Endpunkt der Hauptaxe auf dem ansteigenden Gelände in Verbindung mit einem System von Freitreppen eine höhere Terrasse angelegt, die im Kleinen das Bild des Großen, des Wu'aishan selbst, wiederholt. Hier ist die Fünfszahl der Kuppen des Berges wiedergegeben durch fünf Bronzepagoden, die an den Rändern der Terrasse auf ihr selbst aufgestellt sind und in ihrer überreichen, höchst eigenartigen Durchbildung und künstlerischen Vollendung die umfassende und siephafte Lehre Buddhas in hellem Glanze zeigen. Das erhabene Motiv wird umrahmt von außerordentlichen Bauten. Befindet sich bereits südlich vor der Terrasse im geräumigen Haupthof das große massive zweistöckige Gebäude der Wu liang tien, das sich durch seinen fremden zentralasiatisch-indischen Stil von den umliegenden chinesischen Hallen stark unterscheidet, so wird auch die nördliche Rückseite der Terrasse selbst durch drei bemerkenswerte Gebäude abgeschlossen. Zwei seitliche massive

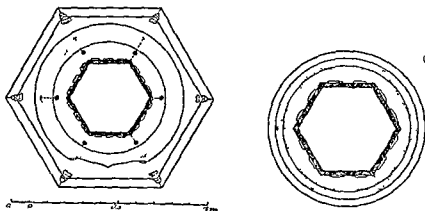


Fig 2 und 3. Grundrisse der Bronzepagoden auf der Spitze des Omishan, Prov. Szechuan. Zu den Fig 4 und 5.



Taf. Nr. 2

Taf. Nr. 3

Taf. Nr. 4

Abb. 15 Terrasse der 5 Bronzepagoden



Abb. 16 Vom Sockel der Pagode Nr. 2  
Bronzepagoden im Kloster Hsin-tung-sze auf dem Wutaishan  
Prov. Shensi. Erbaut um das Jahr 1600

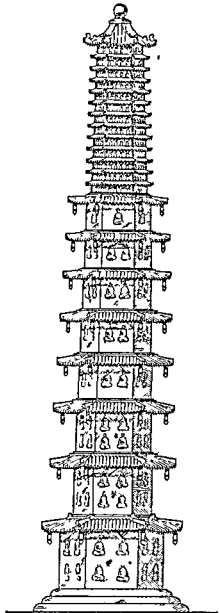
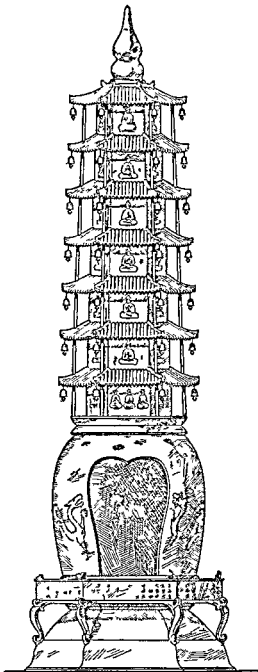


Fig 4 und 5 Zwei Bronzepagoden von der Spitze des Omshan, Prov Szechuan  
 Weihrauchpagode Stockwerkpagode  
 Höhe 370 m Erbaut i. J 1592 Höhe 340 Erbaut etwa i. J 1600

zweistöckige Bauten wiederholen das fremde indische Bild der großen Wu lang tien in kleinerem Maßstabe Zwischen ihnen, in der Hauptaxe, steht der höchst elegante und feine zweistöckige Pavillon aus massiver Bronze und vergoldet, der bereits am Anfang dieses Aufsatzes erwähnt wurde Ihm gegenüber, am südlichen Rande der



Terrasse, schließt eine Geistermauer die Plattform als einen gesonderten heiligen Bezirk ab und kennzeichnet die fünf Bronzepagoden als eine Welt für sich

Die fünf Türme stammen wohl sämtlich aus der Zeit der Mung Dynastie und zwar aus der Periode Wan Li

Chavannes, Mission archéologique gibt die Jahreszahl 1602 für eine der Pagoden. Sie stehen auf besonders, massiven, reich ornamentierten und profilierten Unterbauten. Die Aufbauten sind in vier verschiedenen Formen ausgebildet. Die eigenartigste Form zeigt die mittlere Pagode Nr 1, die in der Hauptaxe steht und zweifellos der mittleren Bergkuppe entsprechen soll. Schon Pokotilow, der den Wutaischan im Jahre 1889 besuchte, fiel sie ganz besonders auf „Die mittelste Pagode ist bei weitem die merkwürdigste durch ihre Form. Sie besteht aus drei vierundzwanzigeckigen, kristallförmigen Körpern, die übereinander aufgestellt sind und bekrönt werden von einem metallenen Gehänge, völlig ähnlich jenem, das sich auf der großen Pagode im Kloster Ta yüan sze befindet“, unmittelbar benachbart dem Kloster Hien tung sze<sup>\*)</sup>. Das Letztere stimmt nun nicht ganz. Die Bekrönung besteht aus einem flachen, tellerartigen Schirm, dessen Rand mit kleinen runden Scheiben dicht besetzt ist (wohl in Nachahmung der Stirnziegel an der Traufe eines Zeltdaches aus Ziegeln) und über dem ein dreifacher runder Knäuf in eine feine Spitze endet. Diese Bekrönung wiederholt sich in gleicher Form bei den Pagoden 4 und 5 und hat im Stil der an gewisse tibetische Götter und Priesterkronen erinnert, etwas ausgesprochen Tibetisches. Der flache Tellerschirm der großen Pagode des Wutaischan hingegen ist zwar ähnlich aber von hängenden Plättchen und Ketten umgeben. Die drei Kristallkörper der mittleren Bronzepagode mit ihren 24 Ecken und 26 Flächen, von denen aber an jedem Körper nur 24 Flächen sichtbar sind, dürften in ihrer Dreizahl an die Triratna, in den Zahlen 24 an die Einteilung des Jahres nach dem Stande der Sonne und an die betreffenden Gottheiten erinnern.

Die beiden Pagoden Nr 2 und 3 stehen seitlich der mittleren an den Enden der Plattform neben den Treppenaufgängen. Sie sind einander fast gleich und, auch in den Profilen, buchstäblich völlig bedeckt mit figürlichem Schmuck oft kleinsten Maßstabes. Gruppen von Figuren mit Darstellungen aus der Heilsgeschichte und mit Reihenbuddhas füllen sämtliche Flächen, auf den Rändern hocken symbolische Tiere, die Kanten und Ecken,

<sup>\*)</sup> Anmerkung D Pokotilow Wutai St. Petersburg 1893 S. 89. Den Hinweis auf das Buch und die Übersetzung aus dem Russischen verdanke ich Herrn Prof. Dr. Albert Grünwedel.

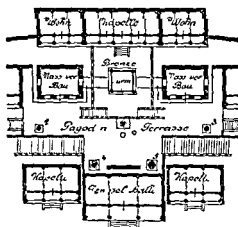


Fig. 6. Grundriß der Terrasse der 5 Bronzepagoden am Ende des Klosters Hien tung sze auf dem Wutaischan. Maßstab 1:600

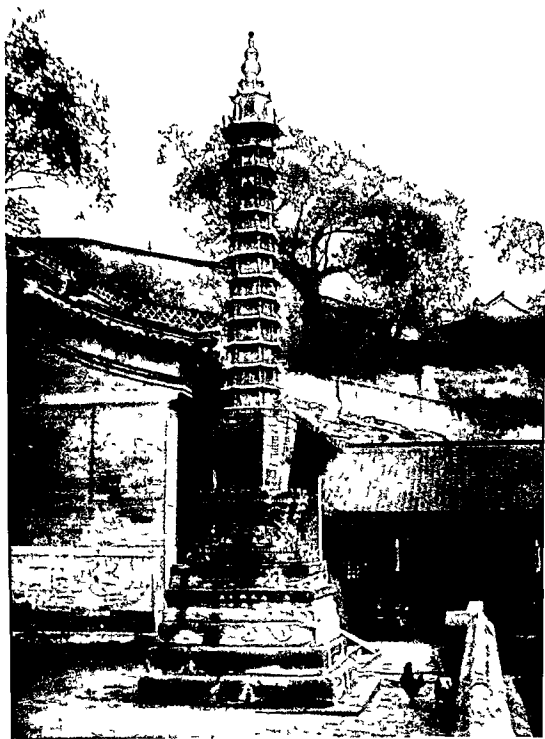


Abb. 18. Bronz pagode Nr. 2 und 3 im Kloster Hien tung sze auf dem Wut ashan

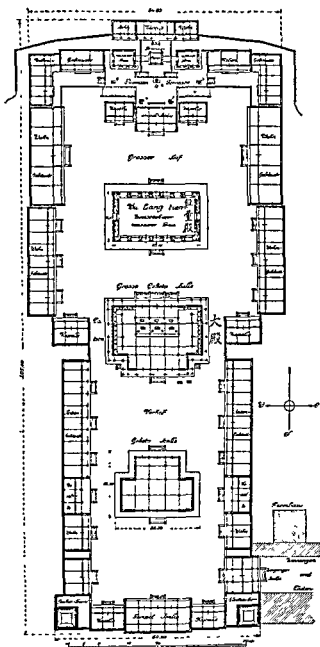


Fig. 7. Grundriß des Klosters Hien t'ung sze auf dem Wut'aishan, Prov. Shansi  
Maßstab 1 : 1200

ja der ganze Umriss des Schafes sind fast durchweg in Ornamentlinien aufgelöst. Die Pagode gliedert sich in Sockel, Weihrauchkörper, nadelförmigen Schaft und Bekrönung und entspricht dadurch dem Typ der Tienning-Pagode, die in einem mittleren Hauptgeschoß das größte Heiligtum birgt. Hier besteht dieses aus einer Weihrauchkammer und aus den heiligen Gegenständen, die in ihr dem Feuer übergeben werden. An der anderen, letzten Pagode, die nach Chavannes aus dem Jahre 1602 stammen soll

und an der anderen Ecke der Terrasse steht, ist aber klar zu sehen, wie diese Tienning Form aus der Flaschenpagode und ihrem aufgesetzten Schaft hervorgeht. Der Sockel der Pagode 2 ist nicht nur ausgezeichnet durch die lebhafteste Schattenwirkung der drei oberen übergekragten Gesimsglieder und des tief eingezogenen Halsgliedes, sondern vor allem durch die vier Atlanten, die in Kniebeuge mit hochgehobenen Armen die Ecken stützen und in chinesischer Gewandung mit chinesischem kräftigen Gesichtsausdruck dargestellt sind. Der Hauptkörper der Pagode ist eine umgestülpte achtseitige Pyramide mit einer Galerie am oberen Rande. Die breiten Seiten werden eingenommen durch die Tür für die Weihrauchkammer, die nach der Hauptachse der Terrasse gerichtet ist, und durch drei große Figurenreliefs, die schmalere Seiten durch je ein feines Pagodenrelief, das sich an das Vorbild der Bronze Pagode selbst anlehnt. Offenbar ist die Form dieser Pagode von einer ganz besonderen Bedeutung gewesen. Die Relieffläche offenbart in ihrem Hauptteil einen thronenden Buddha, und Schaft und Bekrönung werden in regelmäßiger Anordnung von eben jenen zahllosen Buddhas umgeben, die nach der gläubigen Auffassung des Buddhisten in Wirklichkeit, aber als unsichtbare Geister, schon auf Erden die Heiligtümer und die Heiligen in Myriaden von Gestaltungen dauernd umschweben. Und zwar ist hier sicherlich gedacht an die Versammlung jener Myriaden von Bodhisatvas, in denen Manjusri, der Wenshu p'usa, sich auf den Wutarhan in seiner ganzen Macht und Herrlichkeit offenbart. So schildert ihn das Sutra Hua yen Ling, in dem Buddha selbst auf die Verbindung des Manjusri mit dem Wutaischan hingewiesen haben soll. Doch ist das ohne Zweifel eine spätere Hinzufügung des Übersetzers oder eine gänzlich neue Lesart<sup>\*)</sup>. Der nadelförmige Schaft der Bronzepagode selbst ist durch Dachgesimse in dreizehn kleinere Abschnitte geteilt, das sind die Himmel mit den Buddhas, die sonst übliche Zahl ist zwölf, hier aber wird offenbar der Weihrauchkörper nicht mitgezählt. Die Kanten des Schaftes sind durch gegliederte Stäbe, wohl in Drachengehalt, verziert. Als Bekrönung dient ein kleines Tabernakel mit einer Öffnung in der Mitte und mit einem zugespitzten Flaschenkürbis, der hier wohl als Doppeljuwel aufzufassen ist. Diese beiden Bronzepagoden sind fast das Unerhörteste, was der chinesische Buddhismus an reichster Offenbarung unendlicher Buddhawelten geleistet hat, und es gehörte schon der mystische Boden des Lamaismus dazu, um eine so große Fülle von Gestalten zu erfinden und auf so kleinem Raume anzubringen.

Ruhiger sind die Formen der letzten beiden Pagoden. Die westliche Pagode Nr. 4 zeigt über einem Sockel mit Miniaturbrüstung einen Kristallkörper nach dem Muster von Nr. 1 als heiligsten Mittelkörper. Über ihm erhebt sich ein breiter Schaft, der sich mit zwölf Ringteilen verjüngt und mit dem Hauptkörper zusammen den genauen Typ einer Tienning Pagode bildet. Die östliche Pagode Nr. 5, gleichfalls auf gegliedertem achteckigen Sockel mit Miniaturbrüstung, zeigt die Grundform der Flaschen Pagode, nämlich den runden Hauptkörper in Form eines umgestülpten beiderseitig abgeplatteten Eies, und über der oberen Plattform, die abermals ein Galeriekranz umsäumt, einen sich verjüngenden Schaft mit elf Ringen. In die glatte Fläche des Hohlkörpers, der wieder als Weihrauchkammer dient, sind zahlreiche rechteckige vergoldete Plättchen in zwangloser Anordnung eingehämmert. Durch das Schillern und Brillieren der Plättchen gewinnt die gewölbte Fläche einen unbeschreiblichen Zauber, der zugleich an Feuer und an lamaistische Mystik erinnert. Dieser Zauber gelangt zur höchsten Wirkung in dem Ornament, das die schon ohnehin in bizarre Linien aufgelöste und reich verzierte Türöffnung zum Innern der Kammer bekrönt. In wunderbarer Zeichnung von einer fast atemlosen Eleganz erscheint hier in ganzer Vorderansicht inmitten von Wolken ein kräftiger Garuda

<sup>\*)</sup> Edkins Chinese Buddhism S. 237



Abb. 20. Bronze Pagode Nr. 3 im Kloster Hsüan-fang auf dem Wutshan.

mit zusammengelegten Händen, weitausgebreiteten Flügeln, leicht angedeuteter Vogelnase, und, statt der Füße, mit Vogelklauen. Mit diesen hält er die Schwänze von zwei Drachen, die in gewaltigster Bewegung mit ihren Köpfen nach der Mitte züngeln gegen das Flammenjuwel auf dem Haupte des Garuda. Sie werden es nicht haschen. Denn Schlangen und alle Reptilien, die man am Schwänze frei in der Luft hält oder, wie der Garuda dort, trägt, sind machtlos, können sich nicht aufrichten und mit dem Maulern die Hand nicht erreichen. So ist auch hier das Juwel, das Sinnbild der Lehre Buddhas, durch die Kraft des Garuda geschützt vor den Drachen, die hier offenbar ein feindliches Prinzip vertreten. Am obersten Rande ist noch ein zweites Juwel vorhanden. Der Liniensfluß aller Teile und Formen ist unübertrefflich und wird noch deutlicher in der klaren Komposition des Motivs, Garuda, Drachen und Wolken.

Diese fünf Bronze-Pagoden, wenngleich sie verhältnismäßig kleine Gebilde sind, bergen den noch, wie in einem Brennpunkt, geistigen und formalen Gehalt aller Pagoden. Der große Gedanke der fünf Himmelsrichtungen der Welt, der fünf Buddhas unseres Zeitalters, den sie, in Nachbildung der erhabenen Natur selbst, nämlich des heiligen Wutaishan mit seinen fünf Gipfeln, widerspiegeln, verleiht ihnen die innere Bedeutung. Sie zeigen die Grundformen der einfachsten Grab- und Reliquien-Pagode, ferner der Tienning-Pagode und des Stockwerkturmes und wiederholen damit in abgeklärten Mustern die ungezählten großen Pagoden von China. Im Reichtum des Aufbaues, des Ornamentes, der Skulptur und vor allem im Glanze des edlen Bronzematerials geben diese Bronze-pagoden zugleich das Feuer und den Glanz des Buddhismus wieder, zumal in seiner weitergeführten Form, dem Lamaismus, der aus religiöser Tiefe und religiöser Verzückung eine übersinnliche Welt unbegrenzter Gedanken schuf und diese in zahllosen Gestaltungen verkörperte.

# DIE ANFÄNGE DER GROSSPLASTIK IN CHINA

Von ALFRED SALMON | Mit  
6 Abbildungen auf Tafel 136–138

Plastik als für sich allein bestehendes Monument religiösen oder profanen Charakters erscheint in China erst in relativ später Zeit. Würden Denkmäler durch den Kult bedingt, so müßte sich ihre Spur in den dunkelsten Anfängen chinesischer Geschichte verlieren. Aber erst die Texte der letzten vorchristlichen Jahrhunderte berichten von Guß und Stempplastiken, die meist als Wächter am Eingang von Palästen eine dekorative Funktion hatten (vgl. Wieger *Textes historiques*, Bd I, S 261). Archäologische Werke der letzten Mandschudynastie haben uns Abbildungen überliefert, die über die Stilart der frühesten Skulpturen keine Auskunft geben. Die Kunstgeschichte braucht die Werke selbst.

Den bisher bedeutsamsten Fund verdankt man dem allzu früh verstorbenen V Segalen. Westlich der alten Hauptstadt Singan fu, in Hin Ping huen, im Tal des Wei-Flusses (Provinz Chansi) fand er den Tumulus des 117 v Chr dort begrabenen Generals Huo Kiu ping, des berühmten Bezwinners barbarischer Nomaden, die so oft den chinesischen Westgrenzen gefährlich wurden. Vor dem Grabhügel links vom Eingangstor steht das bisher früheste datierte Monument Chinas (Abb 1). Offenbar bildete es den Teil einer Gruppe. In seinem Bericht (*Journal Asiatique*, Paris 1916) erwähnt Segalen, daß sich auch rechts Spuren einer Plastik gefunden haben, die zu der erhaltenen das Gegenstück bildete, und daß sich möglicherweise die gleiche Gruppierung auf der anderen Seite des Tumulus wiederholte. Die Neigung des Chinesen, symmetrisch zu komponieren, macht diese Vermutung überaus wahrscheinlich. Was die verschwundenen Gruppen zur Darstellung brachten, läßt sich nicht einmal ahnen. Die vorhandene Plastik umfaßt in einer mächtigen Steinmasse ein nacktes Pferd, das mit seinem schweren Körper einen Hunnen erdrückt. Dieser ist, wie in den alten Texten (Wieger a a O Bd I, S 349) charakterisiert, klein, großer Kopf mit Kinnbart und langen Ohren, in der Hand den Bogen, der den Nomaden nie verläßt. Der menschliche Körper bleibt völlig im Block gefangen und kann nur im Relief abgelesen werden. Er ist ganz Aufbaumung und Widerstand. In dem zur Erde herabgeführten Schwanz des Pferdes verkrampfen sich Fuß und Zehen. Neben der Verzerrung des Opfers wirkt die ausgeglichene Ruhe und Machtfülle des Tierkörpers um so stärker. Den Umriss beherrscht die geschwungene Linie, ohne in Eleganz auszuklingen, dafür umschließen die Kurven zuviel Fülle. Kopf und Brust können die Massen kaum stärker halten. Dieses Pferd ist der junge General selbst, die symbolische Gruppe verherrlicht seine Taten in einfachster, sinnfälligster Form.

Der Fund Segalens trägt unser Kenntnis chinesischer Plastik bis ins 2. Jahrhundert v Chr, bis in die ältere Han-Dynastie (202 v Chr bis 8 n Chr) zurück, während man lange glaubte, allem auf die mehr zeichnerisch bedeutsamen Reliefs und die freilich durch die Expeditionen Segalens sehr vermehrte Pfeilerplastik der zweiten Han beschränkt zu sein. Außerdem waren nur die dürftigen Reste von StempLöwen, die den Eingang von Grabbezirken flankiert hatten, veröffentlicht (Ter Sekino in Kokka 227, Abb II). Der unchinesische Löwe war damit als Darstellungsbesitz auch für das vorbuddhistische China nachgewiesen. Eine besondere außerdekorative Funktion kam ihm nicht zu. Anders die Steinfigur eines Tigers (Abb 2–4), der kürzlich im Pariser Kunsthandel Aufsehen erregte und sich jetzt im Muséum Yü Yuan in Amsterdam befindet. Im British Museum in London steht ein plastisch genogwertiges, aber zweifellos gleichartiges Stück. Es soll nicht verschwiegen werden, daß man sich in England dem Versuch einer frühen Datierung nicht anschließen kann. Trotz aller Häufung der plastischen Formen bleibt der Gegenstand unserer Abbildung, ein sitzender Tiger, deutlich. Die







Abb. 2. Profil



Abb. 3. Vorderansicht  
Steinfigur

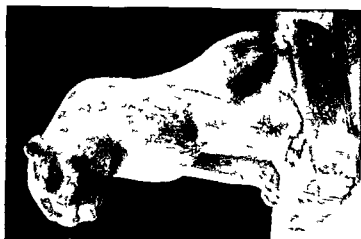


Abb. 4. Dreiviertelprofil

Höhe 97 cm. Museum Bonn. A. 106. 1166 Cl. V. 2. 1. 4.

Seitenaufnahme (Abb 2) zeigt eine geradezu bewußte Verwendung der weit ausschwingenden Linie. Der Schwanz ringelt sich um das Hinterbein und legt sich über den linken Vorderfuß, ohne daß ein Rest von Relief wie bei Einzelheiten des Pferdekörpers gewahrt bleibe. Auf Zeichnung (vgl. die Rippen des Pferdes) verzichtet diese plastisch vollkommenere Figur überhaupt, so daß diese Tatsache schon die Zuweisung mindestens in den zweiten Teil der Doppeldynastie der Han (25–220 n. Chr.) recht fertigt. Wiederum sind Kopf und Brust verstärkt, kraftgeschwellt. Die reine Vorderansicht (Abb 3) zeigt daher den Steinkörper vollkommen geschlossen. Das Dreiviertelprofil (Abb 4) enthüllt ganz die Drohung, die im Ausdruck des Kopfes und des sprungbereiten Rumpfes liegt. Schon die gewaltig vergrößerten Augen, das fletschende Maul mit den für die Han-Zeit so typischen vorstehenden Hauern beweisen, daß hier eine über Dekoration hinausgehende Wirkung gesucht ist. Dieses Katzentier und sein Kopf sind im Schmuck der Bronze- und Tongeräte der Han-Zeit überaus häufig, aber dann vereinfacht, ornamental umgedeutet, nicht bewußt verstärkt und auf größte Wirkung gestellt. Schon die Pose fordert Bedeutung. Dieser Tiger ist Symbol, entnommen der Urlehre Chinas, dem System des Universismus, um ein Wort de Groot's zu verwenden. Diese älteste Lehre der Weltbeseelung begründet alles Geschehen auf der ständigen Durchdringung der zwei Prinzipien, Yang ist „leuchtend, heiß, trocken, erfüllt, sich kundtuend — männlich“, Ying „dunkel, kalt, feucht, hohl, verborgen — weiblich“ (L. de Saussure: *Le système astronomique des Chinois*, Archives des sciences physiques et naturelles V 1, Genève). Yang, das Element der Luft, versinnbildlicht der Drache, Ying die Erde, der Tiger. Die Festlegung und der Ausbau des kosmologischen Systems in Geomantik und Astronomie bildet die eigentliche Lebensaufgabe, das große Werk der Han-Dynastie. Die Ausbreitung dieser herrschenden Wissenschaften gab dem ersten zentralisierten Weltreich auf chinesischem Boden das zusammenhaltende Band. Der Tiger findet sich auch im astronomischen Zyklus der zwölf Tiere. Er hat seine Stellung in der ältesten Symbolik der Himmelsrichtungen und Jahreszeiten (Saussure a. a. O., S. 217). Deren Vierzahl erscheint häufig auf den Seiten der Grabpfänder. Es entsprechen dann Osten dem Frühling und dem grünen Drachen, Süden dem Sommer und dem roten Vogel, Westen dem Herbst und dem weißen Tiger, Norden dem Winter und der schwarzen Schildkröte. Alle diese Verbindungen entspringen einem tiefen Gefühl für das Wesen der Tiere. In divinatorischer Versenkung hat man sie mit reichen Beziehungen zur Gemeinschaft und zum Einzelnen ausgestattet. So — geladen mit dem Bedeutsamsten, was das Leben des chinesischen Menschen erfüllen kann — seiner Weltdeutung, drängen sie zur Darstellung. Vielleicht hatte dieser Tiger noch seine drei Tierbegleiter. Wahrscheinlich umstand er mit ihnen ein Grab, denn in den Almenkult mündet alle Kunst der Han-Dynastien ein.

Undeutlich wird das Katzentier wieder zum Dekor. Der drohend zur Abwehr aus schreitende Körper des Phantasiegebildes (Abb 5) beschützt das Grab des Fan Min in Lu-chan-hien (Provinz Sze-chuan). Ornamental sind Wangen und Schulter geflügelt. Der Bogen des Leibes wiederholt die Linienführung, die bis in die Reliefbänder der Tonurnen die Zeit verrät. Die gespannte Bewegung erinnert an das Urhild, den Tiger, der ornamentale Kopf mit dem geöffneten Maul an den Löwen. Die leichtere Bildung weist an das Ende der Epoche. Es ist schon Routine in dieser Verwertung alter Motive.

Mächtiger als vor dem Grabbezirk wirkt das Tier dem Toten nahe. Im Pariser Kunsthandel sah man 1923 ein Bruchstück aus Ton (Abb 6), das wohl den Schmuck der Außenseite einer Sarkiste gebildet hat. Deren plastische Ausgestaltung ist aus späterer Zeit bekannt (vgl. B. Laufer „Chinese Sarcophagi“, *Orientalist Zeitschrift* I, Heft 3). Offenbar waren die beiden Längsseiten skulptiert, so daß nur die beiden Hauptsymbole, Tiger und Drache, Platz fanden. Tatsächlich gibt es im Pariser Kunsthandel auch eine

Sargwand mit der Darstellung des Drachen Der für die Han Zeit typische graue Ton hat bei dem Tigerrelief noch alte Polychromie in gelb und braun bewahrt Der Kopf droht wie im Stein Das Auge ist übertrieben Der springende Körper hat die Elastizität der Wachsfigur Zeichnung des Fells und ornamentale Betonung des Gelenks sind miteinander verknüpft Das Tier der Vasenbänder erscheint vergrößert und im Ausdruck präzisiert

Der Versuch, Plastiken aus der Zeit des ersten Weltreichs in China aufzuweisen, fördert nur Tierdarstellungen zutage Ursprünglich geladen mit der kosmologischen Natur und Weltdeutung, können sie zum Schmuck ausklingen Aber meist bleibt das Bedeutungselement sichtbar Diese Tiersymbolik ist ältester Besitz ganz Asiens, ohne daß Entlehnung angenommen werden muß Die großen und einfachen Formen der Lehre haben noch die ganze Weite und Selbstverständlichkeit eines notwendig geborenen Sinnbilds Und wenn dieses wie eine Ansteckung gewandert sein sollte, so wurde es jedenfalls aus Eigenem mit einem Körper, mit künstlerischer Form, versehen Der Zug der Linien, die Verteilung der Massen, das Gleichgewicht des Aufbaus finden sich bis in die späteste Zeit bei gleichen Gegenständen Aber die dekorative Kunst hat späterhin das Drohende zur leeren Grimasse gesteigert, die Ausschmückung zum Überwuchern gebracht, die Bewegung verzierlicht und so dem Sinnbild die Größe genommen Eine späte Epoche hätte niemals darauf verzichtet, die Linien des Tigermauls gefällig zu biegen, irgendwo Mähne zu kräuseln und das Gewaltige grotesk zu machen (somit entfällt für den Tiger [Abb 2-4] die Ming Datierung) Die Ursymbole Chinas büßen späterhin ihre Einfachheit und Selbstverständlichkeit ein Der Han Zeit waren sie noch von ungeheurer sichtbarer Wirklichkeit, in jedem Geschehen des Tages und Jahres bestätigt Das menschliche Dasein dem Gleichmaß und den Erschütterungen ihres Ausgleichs nahezubringen, mußte höchstes Ziel der Lebensordnung sein Wie die frühe Skulptur sich diesem Zweck einfügte, fand V Segalen „La dominante est la puissance physique, exprimée le plus souvent par des formes animales“ Das Tier steht eben den dumpfen Geheimnissen des Geschehens am nächsten Und so wird es gestaltet, bewegt oder ruhend, fern von jeder wirklichen Haltung trotz aller Beobachtung im Einzelnen Nur als Gefäß der Kräfte.



Abb. 5. Steinfigur vom Grab des Fan Miu

Photo Segalen



Abb. 6. Tonrelief

Photo C. T. Loo, Paris

# THE OPENING EXHIBITION AT THE FREER GALLERY, WASHINGTON

With 1 plate / By L. ASHTON

The Collection of the late Charles L. Freer is now housed in the new Museum erected for it at Washington. The building itself is small, but admirably designed for the display of a collection of this kind, it is square in form with a courtyard in the centre, where peacocks walk and a fountain plays. The galleries, plain grey stuccoed rooms lighted from above through long skylights of semi opaque glass, run round this courtyard but are separated from it by a corridor. The system of exhibition is based on the principle of primary and secondary importance, the primary objects being on exhibition, the secondary in reserve.

The main glory of the Freer Collection lies in its paintings. I think the selecting committee committed an error in their choice for the opening of the gallery, an error due to the most unimpeachable motives, but one which has subjected the collection to the most severe and unmerited censure throughout America. In these days when constructive criticism tends to rob us of practically all genuine examples of early Chinese painting, everyone unconsciously begins to base his appreciation on those pictures, which preserve fine and ancient designs. But the committee apparently decided with few exceptions to exhibit only such paintings, as could legitimately lay some claim to the period they represent, with the result that one finds a few superb paintings, some less good, and a whole mass of pleasant but quite undistinguished pictures hung together as a representative collection. Fortunately the *Lo shen yu maskimono*, sometime ascribed to *Ku kai ch'ih*, but now given by the authorities of the museum with almost certain correctness to a Sung copyist, and the *Ma Yuan* landscape roll, also dethroned from its high estate and put down to a Ming imitator, have been exhibited. These, with two superb ink rolls, one depicting the *White Lotos Club*, the other a series of palaces, both ascribed to *Li Lung mien*, from the most important group shown. The first of these latter, a portion of which is illustrated in "The Arts" for December 1923, is a singularly felicitous composition. The great masses of rocks, towering to the sky, the delicate surety of the figure-delineation, the majestic calm of the spacing seem to point to the certainty of a great master. The *Palace* roll as an architectural drawing is quite unsurpassed, the line is that of the finest miniature, but the breadth of treatment is remarkable. At a hazard I should have said this painting was more likely to be the work of *Kuo Chung shu*. Two landscape rolls of the *Yangtze* here exhibited, are also ascribed to *Li Lung mien*, as cartographers work they are interesting.

The *Lo-shen* roll is painted in thin wire like brush strokes on silk, which has faded to a warm brown, the tint-washes are mainly sage-green, mulberry, and rose. A portion of the roll at the end has been lost, but in an interesting ink version in the *Meyer* collection, New York, this is present. The *Meyer* version is ascribed to *Lu tan wei*, an unlikely ascription. There are a few small differences, but the main design is the same and to my mind the brush-work is more vital, it is possibly a copy, by a greater master than that of the *Freer* roll and may conceivably be pre-T'ang in date. The *Ma Yuan* landscape is fine in design, but the brush work is a little mechanical and its present ascription is probably a correct one. We are apt to forget, however, that *Ma Yuan* was a somewhat theatrical painter, probably with an extensive atelier, who owes his fame largely to the efforts of Japanese critics, who realize to what an extent his work influenced the *Ashikaga* idealistic school.

There are three paintings in the *Freer* Collection, which should never have been, omitted from the opening exhibition. The first of these is the portrait of *Liu Pei*, traditionally associated with *Wu Tao tzu*. This painting is one of the most impressive things in Chinese Art both in design and execution and though there can be no doubt that its ascription to the *Yuan* period is perfectly tenable, I confess I find it difficult

to believe that a painting of such force, in which the brushwork is so powerful and which is indubitably of great age, can be the work of an imitator. That the design can be the creation of an artist of the Yuan period is to me unbelievable. This portrait come nearer the ideal of a great Tang picture than Early Japanese painting and the Stein discoveries set up for me than any other I know. The well-known Sakayamuni<sup>1</sup> also traditionally given to the master deserved a place there. It has little to do, in my opinion, with a Tang painting in fact, but that it preserves a Tang design seems to me indisputable. Finally there is the roll of "Tartar horsemen" ascribed to Han Kan, with the later copy of the same picture. This is a painting of the first quality. The virility of the animals is comparable to that of the black charger in the Keion roll at Boston.

The Japanese screen exhibits are more representative, though one misses the great snow-laden pine screen ascribed to Kano Eitoku<sup>2</sup> and the Tosa pair<sup>3</sup> with cryptomerias in which the cumulative effect of the coniferous trees thrusting their path up the mountains is so superb. The Koyetsu screen in reserve is much finer than that on exhibition, in which the gold ground has been obviously renewed. And surely the the great Sesshu screen or even the less inspiring but contemplatively lovely Maruyama Okio with geese winging silently over the evening sea by moonlight deserve a place rather than the Kuanyins of the 19<sup>th</sup> century master Kano Hōgai with their banal spirituality. But we are grateful for the superb pair of late Ashikaga Snow screens<sup>4</sup>, one of the chief glories of the exhibition and a lovely late Kano screen with fans floating on the surface of a river beneath the sweep of a golden bridge.

An admirably chosen group of pottery is exhibited in one room, the finest examples of jade and bronze-work in another. It is curious that the Freer Collection possesses no example of a ritual bronze of the highest perfection. But the jades are of incomparable quality. One would single out for particular mention two ceremonial pike blades of pale-grey jade, each about 30 cm long, and an orange-coloured staff with a human stick-twig head on it, all ascribed to the Shang dynasty.

In sculpture the collection is most representative. The relief here reproduced is unusual. The panel, one of a pair, represents scenes from the life of Buddha and is carved in grey stone of a coarsish texture. The whole has once painted been and gilt, but at a more recent date has been washed over with a grey pigment. The design and execution are under the strongest Indian influence and one in which Southern Indian ideas seem predominant. In pose and contour many of the seated figures recall the type of the great Buddha at Anuradhapura. The design itself is analogous to those of the Borobudur reliefs but the *sensuous charm of the Japanese school* is absent. The severity of the line and the superficiality of modelling must point to a pre-Tang date, there is little of the rhythmic grace that is characteristic of Northern work of the period of the Six dynasties and it seems to me probable that the relief was executed in the South, where the native court was in constant communication with Ceylon and Southern India, some time in the second half of the 6<sup>th</sup> century.

The arrangement of the objects in reserve is admirable in every detail, every facility for visitor and student has been provided and it is a great tribute to the authorities of the museum that the system is so perfectly run. No collection of paintings outside China possesses such an important series of fine old designs, no such collection of screens can be seen outside Japan. There is a small but remarkable collection of jades, a group of minor bronze-work of the highest importance, an admirable and wholly representative series of Buddhist carvings. Only one thing is now to be awaited and that is the publication of catalogues.

<sup>1</sup> ill. Binyon *Painting in the Far East*. 1923. Pl. II. <sup>2</sup> ill. Binyon *Painting in the Far East*. 1923. Pl. V. <sup>3</sup> ill. Binyon *Painting in the Far East*. 1923. Pl. XXXII. <sup>4</sup> ill. A catalogue of the Inaugural Exhibition at Cleveland. 1918. p. 301. <sup>5</sup> ill. A catalogue of the Inaugural exhibition at Cleveland pp. 228-229.



Alb 7 Scenes from the life of Buddha relief in gray stone six hysteres 2 d 1-alf of the 6th cent ry  
H 1295 T 08 / Kr + C II Lon Wall ngan

## *BESPRECHUNGEN*



# NEUERE WERKE ÜBER ISLAMISCHE KUNST

## Von ERNST KÜHNEL

- 1 E. Ahlenstiel Engel Arabische Kunst. F. Hirt, Breslau 1922. Kl. 8° 112 S., mit 50 Abb.
- 2 E. Kühnel, Maursche Kunst. Bruno Cassirer Berlin 1924. 75 S. 24 Textabb. 155 Taf.
- 3 U. Tarchi, L'architettura e l'arte musulmana in Egitto e nella Palestina. Crudo & Co. Torino 1922.
- 4 de la Roche, Indische Baukunst. F. Bruckmann A. G. München 1921. Mehrere Bde. Fol.
- 5 E. Diez, Persien. Islamische Baukunst in Chirāsān. Folkwang Verlag Hagen i. W. 1923.
- 6 de la Nezière, Les monuments mauresques du Maroc. Paris 1922/23. 100 Taf. in 4 Lieferungen.
- 7 H. Basset et E. Lévi-Provençal, Chella une nécropole méroïtine. Paris 1922.
- 8 Aly Bahgat et A. Gabriel Fouilles du Foustāṭ. R. de Boccard Paris 1921. Mit 31 Taf.
- 9 E. Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Sīmarra und seine Ornamentik. Dietrich Reimer (E. Vohsen) Berlin 1923. Mit 321 Abb. und 101 zum Teil farbigen Tafeln.
- \*     \*     \*
- 10 G. Migeon, Lorient musulman. Éditions Morancé Paris 1922. 2 Bände 8°.
- 11 R. Meyer Riefstahl, The Purush Watson Collection of Mohammedan potteries. E. Weyhe New York 1922. 239 S., mit 94 zum Teil farbigen Abb.
- 12 Musée de l'art arabe du Caire. La céramique égyptienne de l'époque musulmane. Frobenius, Basel 1922. Nur Tafeln.
- 13 J. Strzygowski und H. Glück, Die indischen Miniaturen des Schlosses Schönbrunn. Wien 1923.
- 14 E. Kühnel und H. Goetz, Indische Buchmalereien aus dem Jahānprī Album der Staatsbibliothek zu Berlin. Scarabaeus Verlag Berlin 1924. 63 S. 43 Taf., davon 20 farbig.
- 15 F. Sarre, Islamische Bucheinbände. Scarabaeus Verlag Berlin 1923. Mit 36 farbigen Tafeln.
- 16 Kendrick and Tattersall, Hand woven carpets, oriental and european. Benn Bros. London 1922. 2 Bde. Mit 200 Abb. einige farbig.
- \*     \*     \*

Das Interesse an Werken der islamischen Kunst ist mit der Anteilnahme an den Kulturdokumenten des Ostens überhaupt in den letzten Jahren erheblich gewachsen. Die beträchtliche Zahl von Publikationen, die das bisher bekannt gewordene Denkmälermaterial weiteren Kreisen zugänglich zu machen suchen, ist der beste Beweis dafür. Die Fortschritte, die die Spezialforschung hier zu verzeichnen hatte, konnten mit dem schnellen Tempo des Verbreitungsbedürfnisses kaum Schritt halten, und die wenigen Fachgenossen, die auf diesem Gebiet arbeiten, werden mit dem Referenten beklagen, daß die Herrichtung und Erläuterung von Abbildungswerken, die immer mehr verlangt werden, ihnen wenig Zeit läßt zu eindringenderen Studien. Entziehen dürfen sie sich den an sie herantretenden Wünschen häufig schon deshalb nicht, weil sie befürchten müßten, damit ihre bedachtig und mühsam befestigte Fachwissenschaft zum Tummelplatz eines wilden Dilettantismus werden zu lassen. Handbuchtartige Zusammenfassungen über das gesamte Gebiet sind seit E. Diez' aufschlußreicher noch nicht veralteter, wenn auch etwas einseitiger westlichen Stil- und Kunstgeschichte ziemlich stiefmütterlich behandelnder „Kunst der islamischen Völker“ (1915) nicht erschienen. Die kleine Arbeit von E. Ahlenstiel Engel, in der von Waetzoldt herausgegebenen „Bücherei für Jedermann“ [1] bemüht sich in knapper und anspruchsloser Darstellung eng an die einschlägige Literatur anlehnt, um die architektonischen und ornamentalen Probleme der Länder arabischer Zunge und darf denen, die eine allgemeine Orientierung darüber suchen, durchaus empfohlen werden. Von dem Referenten ist in einem solchen erschienenen Bande [2] („Kunst des Ostens“, Bd. IX) der Versuch gemacht worden, von dem was wir an west-islamischen Werken der Architektur und des Kunstgewerbes besitzen, das Wichtigste zusammenzustellen und da bei der Stilleinheit und die steten Wechselbeziehungen von Spanien und Nordafrika während des ganzen Mittelalters aufzuzeigen. Auch die von Mauren unter christlicher Herrschaft getragene Richtung des Mudéjar und die Bautätigkeit der Korsaren in Alger und Tunis hat in diesem Rahmen Berücksichtigung gefunden.

Die islamische Architektur Ägyptens hat in einem stattlichen Tafelbande guter Lichtdrucke U. Tarchi vereinigt [3], darunter viele wenig bekannte Bauwerke. Leider ohne Text und mit einer völlig überflüssigen Zugabe von wenigen Aufnahmen aus Jerusalem, Damaskus und Indien sowie von einigen kunstgewerblichen Gegenständen, solange das große Werk über die karener Bauten zu dem Creswell ein riesiges Material zusammengetragen hat, noch nicht da ist, wird man auf diese technisch ausgezeichnete italienische Publikation zurückgreifen müssen. Die mohammedanische Architektur Indiens ist in dem mehrbändigen Foliowerk von de la Roche [4] in reicher Auswahl vorhanden und in guten Autotypen wiedergegeben. Der Referent bedauert, nur Buchtitel ein Exemplar dieser kostspieligen — Preis 800 M! — und unzugänglichen — z. B. in keiner der fraglichen Berliner Bibliotheken vorhandenen — Veröffentlichung gesehen zu haben, deren Auflage nahezu erschöpft sein soll. Man darf bei der Gelegenheit

vielleicht betonen, daß Verfasser und Verleger, wenn sie soviel deutsche Arbeit in ein Auslandsunternehmen stecken, sich ihrer moralischen Verpflichtung gegenüber der deutschen Wissenschaft am besten dadurch entledigen, daß sie eine Anzahl Freixemplare für die wichtigsten öffentlichen und Fachbibliotheken bereitstellen, die aus Mangel an Mitteln sonst auf die Beschaffung verzichten müßten.

Zur Geschichte der persischen Architektur hat E. Diez soeben einen neuen wertvollen Beitrag geliefert in einem Buche, das als die Fortsetzung und Ergänzung seiner «Churasanischen Baudenkmäler» (Berlin 1918, bei Dietrich Reimer) zu betrachten ist und in der Schriftenreihe «Kulturen der Erde» erschien [5]. Da es viele Probleme behandelt, die über diese Landschaft hinaus von Bedeutung sind, sei hier etwas näher auf den Inhalt eingegangen. In dem ersten Teil «Robstoff und Werk» führt Diez die verschiedenen Techniken vor, die hier Verwendung fanden: zunächst Rohziegelbau und Stampflehmwerk (pisé) — in Iran bis in die frühesten historischen Zeiten zu verfolgen die Kunst ohne repräsentative Absicht — dann Backsteinbau und Mortelwerk, unter Aufzählung der erhaltenen Denkmäler, anschließend werden die verschiedenen Arten der Bauverzierung (Ziegelmusterung, Lehmrelief, Stuckschnitt, Terrakotta, Fayencemosaik, Bemalung) angeführt. Im zweiten Teil «Bautypen» erörtert Diez nacheinander Grabtürme (eckige und runde), Minare — deren iranische Rundform nicht mit Thiersch von den hellenistischen Siegestsäulen, sondern von den indischen Stambhas und letzten Endes von indoarischen Mastsymbolen überhaupt abgeleitet wird — Medresen, deren in Khorasan von den Schafiten schon im 10. Jahrhundert geschaffener Typ mit vier Iwanen um einen Innenhof dann nach Westen getragen wurde, Rasthäuser — irrtümlich werden vom Verfasser zu diesen die «Rubât» genannten Ritterkloster gerechnet, die wohl, wo eigentliche Karawanenserien nicht bestanden zur Unterkunft dienten, aber ursprünglich überall doch militärisch religiöse Zwecke erfüllten und also nicht von vornherein hospizartig angelegt sein konnten — und schließlich Kloster von der persischen Abart (Kbânqa) — An dritter Stelle wird die «Entwicklung der Baugestalten in Khorasan» verfolgt, an den Türmen, am Innenhofbau — mit weit ausholenden Betrachtungen über «eurasische Kulturzusammenhänge» — insbesondere dann am Iwan, der als persisches Nationalgut erkannten Bogen-Grabkuppelbaus. Im Anschluß werden Fassade — von der Rundstabgliederung zur Nischenbildung — matisch untersucht. Die letzten Kapitel veremipfen unter den Strzygowskischen Schlagworten «Form» und «Inhalt» kürzere Betrachtungen über Raumbildung, Masse und Fläche, Licht und Farbe, Zahlen symbolik und künstlerische Persönlichkeit, und im Anhang sind einige tatsächliche Angaben über die Baureste von Ghazna angeführt.

Man wird in Diez' Buch außerordentlich viel Belehrung finden, und auch zahlreiche Stellen, die zum Widerspruch reizen, schon deshalb begrüßen, weil sie der Diskussion ungelöster Probleme eine neue Richtung geben, um so lebhafter wird man bedauern, daß der Verlag dieses wertvolle Buch ganz kläglich illustriert hat. Es mögen zum Teil recht flauere Aufnahmen als Vorlagen gedient haben, sie hätten aber bei sorgfältiger Bearbeitung immer noch leidlich scharfe Abbildungen ergeben, vorausgesetzt, daß ein besserer Raster und ein geeigneteres Papier gewählt worden wäre. In der vorliegenden Form sind die Abbildungen so gut wie ganz unbrauchbar.

Ein bisher nur ganz lückenhaft bekanntes Gebiet der islamischen Architektur wurde kürzlich in dankenswerter Weise zugänglich gemacht durch die «Monuments mauresques du Maroc», herausgegeben im Auftrage des Kunstinteresses des Landes einig fordernden französischen Generalresulung Marokkos vom Ende des 12. bis Ende des 17. Jahrhunderts und erweisen die kunsthistorische Bedeutung dieser Provinz, die das zwar das ganze Mittelalter hindurch kulturell aufs engste mit Andalusien verknüpft war, aber offenbar diesem gegenüber nicht nur eine empfangende, sondern — zumal zeichnet der zuletzt erschienene Text hat dem Referenten noch nicht vorgelegen. Die Ruinen von Chella bei Rabat, die sämtlich der Blütezeit unter den Meriniden (14. Jahrhundert) angehören, sind von H. Basset [7] in einer eingehenden, sehr ergebnisreichen und gut illustrierten Monographie besonders gewürdigt worden (zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift «Hesperis»).

Die Resultate der Ausgrabungen von Fostat, soweit sie für die Topographie und Baugeschichte des alten Kairo von Belang sind, hat in einem ersten Bande Aly Bahgat [8] ausgewertet, über das lokale Interesse hinaus gehen vor allem die Untersuchungen über den dortigen Haustypus, bei dem alle Räume stets um einen zentralen Hof gruppiert sind, und die Beispiele von dekorativer Verkleidung. Zu einer Anzahl Tafeln mit interessanten Kleinfunden — darunter auch ein Knüpfeppichfragment — vermißt man die erforderlichen textlichen Beschreibungen.

Den wichtigsten Beitrag aber verdankt die islamische Kunstforschung der letzten Jahre unzweifelhaft E. Herzfeld, der in einem ersten stattlichen Bande über die Ausgrabungen von Samarra [9] gleich das

Hauptergebnis seiner beiden erfolgreichen Grabungskampagnen bearbeitet hat die durch seinen Vorläufigen Bericht und durch die inzwischen im Kaiser Friedrich Museum erfolgte Aufstellung von Originalfunden und Abgüssen bekannten Stückdekorationen. Herzfeld schickt einige allgemeine Angaben über die — zum Teil erstaunlich ausgedehnten — Wohnhäuser von Samarra voraus und geht dann gleich auf Bedeutung und Art des Wanddekors (Sockel mit Nischen darüber, Türen mit Schmuckstreifen) näher ein. In dem Ornamentenbestand nimmt er — entgegen seinem Vorbericht — jetzt eine gewisse geschichtliche Entwicklung an und unterscheidet zwischen Gründungszeit, mittlerer (unter Mutawakkil 847—899) und letzter Zeit. Trotzdem bleibt er dabei, daß die ohne weiteres augenfälligen Divergenzen neben einander herliefen, nur will er, daß die eine von ihnen erst in Samarra entstand und sich entfaltete, während die anderen bereits fertig von Bagdad hithergepflanzt wurden und in der neuen Residenz degenerierten. Es wäre logisch gewesen, wenn Herzfeld von dieser Einsicht aus die bei der Annahme der Gleichzeitigkeit verfehlte und in der Wahl der Reihenfolge noch besonders unglückliche Einteilung in einen Ersten, Zweiten und Dritten Stil durch eine weniger irreführende Benennung ersetzt hätte, sein Eigentum, die als irrig erkannte Anordnung beizubehalten, zwingt ihn zu einer völlig unmethodischen Betrachtungsweise, verleitet ihn zu Unklarheiten und Trugschlüssen und rächt sich darin, daß seine ganze riesige Arbeit, mit den minutösen Analysen aller Zierformen dem Problem des historischen Ablaufs dieser für die islamische Kunst entscheidenden ornamentalen Evolution nicht gerecht wird.

Der sogenannte Erste Stil, in Flachschnitt aus Holzmodellen eingepreßt, ist also der jüngste. Er wird von Herzfeld selbst gelegentlich sehr treffend als »stenographisches Zeichnungsprinzip, angewandt auf spätantike Naturformen«, charakterisiert und als besonders bedeutungsvoll für die Geburt der Arabeske erkannt. (Herzfeld geht zu weit, wenn er sagt, daß alle Arabeske von hier stammt, sie wurde unabhängig von Samarra auch anderwärts geboren.) Die Erklärung der Neigung zur Abstraktion aus »semitischem aramaischem« Gesinnung befriedigt weniger als der an anderer Stelle gegebene Hinweis auf die wesentliche Mitwirkung des arabischen Elements.

Im zweiten Stil liegt in nuce schon das Zeichenprinzip des ersten Stils vor. Diese Herzfeldsche Definition, so unlogisch sie klingt, ist in seinem Sinne richtig, sie stellt eine der Brücken dar, die er dann leider nicht betritt. Daß die selbstverständlich primäre Technik des freihändigen Tiefschnitts in einem gegebenen Zeitpunkt von der mechanischen Pressung abgelöst wurde, will Herzfeld nicht gelten lassen, für ihn blieben beide Verfahren bis zum Schluß üblich, und sogar der unmittelbar an Mischatta anknüpfende sogenannte »Dritte Stil«, mit seinem noch ziemlich naturalistischen Weinlaub auf nicht barem Grund, soll sich bis zuletzt gehalten haben. Für den von ihm also behaupteten, in der gesamten Kunstgeschichte unehörten Vorgang, daß drei nacheinander entstandene, technisch und formal vielfach entgegengesetzte Stilrichtungen an einem und demselben Ort in einer geschlossenen Bauphase ein halbes Jahrhundert lang nebeneinander angewendet und jede für sich weitergebildet wurden, bleibt Herzfeld die Erklärung schuldig. Die in seinem Vorbericht herangezogene und zuerst an Mischatta entwickelte Leiturs-These, die einem rein wirtschaftlichen Faktor — nämlich der Kontingenzierung der Arbeitskräfte — eine geradezu monströse Bedeutung für die Stilgestaltung zuschob, wird mit keinem Worte mehr erwähnt, und man kann ihm zu diesem Verzicht nur gratulieren. Sicherlich wird ihm die weitere Beschäftigung mit der Architektur von Samarra, die in einem besonderen Bande behandelt werden soll, einen befriedigenden Ausweg auch aus dem von ihm selber etwas voreilig geschaffenen Dilemma hinsichtlich der Dekoration eröffnen, diejenigen, die sich wie der Rezensent in ihrer Verehrung für Herzfeld und in dankbarer Bewunderung seiner enormen Leistung von jeder Animosität frei wissen, müssen ihn darum gerade jetzt beschwören, sein Werk das berufen ist, der islamischen Kunstforschung neue Bahnen zu weisen, durch eigensinniges Festhalten an einer subjektiven Grundeinstellung nicht selbst zu verkleinern. Der vorliegende Band enthält außer den Stückmustern auch die aufgefundenen Beispiele von Marmorverkleidung und ornamental Holzbemalung — die letzteren in farbiger Wiedergabe — und die Tafeln werden vorteilhaft ergänzt durch Herzfelds prägnante Zeichnungen. Damit und mit der eingehenden textlichen Behandlung von Ornamentgruppen und Einzelmotiven ist hier eine Materialsammlung geboten, wie sie vollständiger und nutzbarer nicht gewünscht werden konnte.

\* \* \*

Eine Zusammenfassung über das islamische Kunstgewerbe ist außer dem lesenswerten Abschnitt in Cohn Wiens »Kunstgewerbe des Ostens« (Berlin, Verlag f. Kunstwiss., 1922) nicht erschienen. Als willkommene Gabe werden viele ein von G. Migeon in guter Auswahl zusammengestelltes Doppelalbum mit Beispielen mohammedanischer Kunstwerke in Louvre [10] begrüßen, auf kleineren Lichtdrucktafeln, von denen ein Teil nicht gerade glücklich koloriert wurde. Auf dem Spezialgebiet der Keramik bedeutete die Tafelpublikation von Pézard (*La céramique archaïque de l'Islam*, Paris 1920) einen erheblichen Fortschritt, indem sie zum ersten Male den erstaunlich reichen Bestand an früher mesopotamischer und persischer Ware, zumal die neuerdings häufiger gefundene und besonders geschätzte

sogenannte Ghabri Gattung — meist in Pariser Besitz — vereinigte. Ihr Wert beruht in den technisch ausgezeichneten, z T farbigen Tafeln, den vielfach phantastisch frühen Datierungen des Autors und seinen Lokalisierungsversuchen nach Fundorten — meist auf Grund von Händlerangaben — wird man selten beipflichten. Sehr gewissenhaft hat R Meyer Riefstahl eine amerikanische Sammlung hauptsächlich persischer Fayencen des 13–14. Jahrhunderts bearbeitet [11]. Man wird das Werk nicht nur um der ausgezeichneten, z T farbigen Autotypen willen benutzen, sondern vor allem auch wegen der eingehenden technischen Würdigung der einzelnen Stücke und wird auch die in mehr als einer Hinsicht kulturgeschichtlich aufschlußreiche Einleitung mit Nutzen lesen. Ganz ohne Text dagegen erschien ein vom Arabischen Museum in Kairo herausgegebener starker Band mit Reproduktionen der verschiedenen Typen von Fayencen, die in den Schutthügeln von Alt Kairo ausgegraben wurden und als Fostat Ware bekannt sind [12]. Aus der Beschriftung der vorzüglichen und z T farbigen Tafeln scheint hervorzugehen, daß bei allen hier vertretenen Gattungen heimische Fabrikation angenommen und mit erheblichem Import nicht gerechnet wird, der angekündigte Textband wird hier erst näheren Aufschluß bringen müssen.

Nächst der Keramik ist in der Literatur über islamische Kleinkunst die Miniaturmalerei in den letzten Jahren am meisten hervorgetreten. Eine Zusammenfassung des ganzen Stoffes hat der Referent in einem kleinen Bande (Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin, 1922, 2. Aufl. 1923, „Kunst des Ostens“, VII) bieten wollen. Sonderpublikationen sind vor allem den Werken der Moghulschule in Indien gewidmet worden, so von Binyon und Arnold (*The court painters of the Grand Moguls* London 1921), von Stanley Clarke (*Indian Drawings*, Victoria and Albert Museum Portfolios I II 1922/23) und von J Strzygowski und H Gluck [13]. Handelt es sich bei der letztgenannten, vollständig und in guten, z T farbigen Drucken herausgegebenen Serie um Erzeugnisse, die schon durchweg der Endphase der indisch mohammedanischen Miniaturmalerei (ca 1650–1750) angehören und daher lediglich als Materialbereicherung zu begrüßen sind, so hat in einer soeben erschienenen Veröffentlichung von E. Kühnel und H Götz [14] ein bislang verschollen gebliebener kaiserlicher Sammelband mit eingelebten Schnitproben, Stichen und Bildern sowie figürlichen Randmalereien aus der Blüteperiode des Moghulstils (1530–1630) in zahlreichen Reproduktionen und in einem auf die hier aufgeworfenen kulturhistorischen, stilkritischen und kostümkundlichen Fragen eingehenden Text eine ziemlich erschöpfende Bearbeitung erfahren.

In demselben Verlage war als erster in einer Reihe „Buchkunst des Ostens“ schon vorher ein Band von F Sarre erschienen, der in 36 farbigen größtenteils ausgezeichnet gelungenen Tafeln die im Privatbesitz des Verfassers und in der Islamischen Abteilung der Berliner Museen befindlichen Beispiele orientalischer Bindekunst vereinigt [15]. In der Einführung werden die verschiedenen, hier vertretenen Verfahren Blindpressung, Goldpressung, Lederfiligran und Lackmalerei einer kurzen historischen Betrachtung unterzogen, und den Tafeln sind in there Angaben über die einzelnen Stücke beigelegt.

Über Bronzen, Gläser und Stoffe sind keine wichtigeren Neuerscheinungen zu verzeichnen, die Teppichforschung dagegen — bei der wir von einigen aus der Handelspraxis hervorgegangenen, zum Teil recht gut illustrierten Handbüchern absehen dürfen — verdankt eine positive Bereicherung vor allem dem Buch von Kendrick und Tattersall [16]. In dem historischen Teil seines Textes begnügt sich Kendrick im allgemeinen mit einer kurzen Charakteristik der einzelnen orientalischen Gattungen und geht gewagten Lokalisierungshypothesen grundsätzlich aus dem Wege. Die Gruppe der „armenischen“ Teppiche behält er als solche bei und publiziert ein interessantes 1679 datiertes Stück mit armenischer Meisterinschrift, setzt aber die unzweifelhaft strengeren und früheren Beispiele sonderbarerweise ebenfalls erst ins 17. Jahrhundert. Bei den sogenannten Damaskusteppichen nimmt er Kleinasien als Heimat an und diskutiert noch nicht die von Sarre vorgebrachten Argumente für ihre ägyptische Herkunft. Nach einer knappen Erörterung der anderen europäischen Gattungen (Spanien, Polen, Finnland, Frankreich) wird auf die englischen Fabrikate näher eingegangen und eine Anzahl wichtiger Angaben zur Geschichte der dortigen Knüpferei beigebracht. Als wichtigstes Dokument ist ein 1584 datiertes Exemplar anzusehen, dessen gleichmäßig wiederholtes bescheidenes Feld und Bortenmuster dem sogenannten Holbeintypus entnommen ist. (Den für die Montage gemachten Uschak von 1653, bei dem Kendrick zeitweilig an englische Herstellung dachte, scheint er jetzt doch als in Kleinasien bestellte Arbeit gelten zu lassen) — In dem technischen Teil seines Buches geht Kendrick auf Knüpfung, Material und Farbe ein und gibt praktische Winke über den Teppichmarkt und die Unterscheidung der gebräuchlichen Handelsware, der die Hälfte der Abbildungen gewidmet ist.

Unter den in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Abhandlungen über Einzelfragen der islamischen Kunst sind mehrere auch über die engere Fachwelt hinaus von Interesse, sie mußten aber in diesem kurzen Referat unberücksichtigt bleiben.

# NEUERE LITERATUR ÜBER INDISCHE KUNST

von WILLIAM COHY

- 1 E. J. Rapson, The Cambridge History of India I. University Press Cambridge 1922.
- 2 A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhara II 2. L'histoire Conclusions Leroux Paris 1922. S. 401 bis Schluß.
- 3 A. v. Le Coq Die buddhistische Spätantike in Mittelasien I Die Plastik D. Reimer, Berlin 1922.
- 4 G. Th. Hoech Die Eingliederung Indiens in die Geschichte der Baukunst Habitzsch Leipzig 1922. 43 S. 47 Abb. 1 Text.
- \*     \*     \*
5. N. J. Krom, Inleiding tot de Hindoo-Javaansche Kunst. Tweede, herziene Druk Nijhoff, 's-Gravenhage 1923. Drei Bände 490 490 S. 412 Tafeln.
6. K. Dohring, Siam II Die Bildende Kunst (mit Ausnahme der Plastik). Folkwang Verlag Darmstadt, Hagen, Gotha 1923. 60 S. 140 Tafeln.
- 7 H. Parmentier, Les sculptures Chames au Musée de Tourane. v Oest, Paris et Bruxelles 1922. 49 30 S. 30 Tafeln.
- \*     \*     \*
8. Otto Hoyer, Indische Kunst. Hart, Breslau 1923. 100 S. 44 Tafeln. Jedermanns Bucherei.
- 9 Ferdinand Guggenheim, Indische Kunst. Reissner, Dresden 1923. 150 S. 33 Tafeln.
- \*     \*     \*
- 10 A. K. Coomaraswamy, Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts Boston Boston 1923. 49 150 S. 86 Tafeln.
- 11 Derselbe, Museum of Fine Arts Boston. Portfolio of Indian Art. Objects selected from the collections of the museum 1923. 108 Tafeln.
- 12 Vereeniging van Vrienden der Asiatische Kunst. Uit gaven onder redactie van T. B. Roorda. Keur van indische Beeldhouwkunst. Eerste Serie Nijhoff, Haag 1923. 26 Tafeln.
- \*     \*     \*

An erster Stelle ist Sir John Marshalls Beitrag zur Cambridge History of India [1] zu nennen. Der Direktor General of Archaeology in India hat hier nur die Frühzeit der indischen Kunst bis zum ersten nachchristlichen Jahrhundert zu behandeln. Daß er den Stoff beherrscht braucht kaum betont zu werden. Der Verfasser nimmt in die gerade für die Frühzeit wichtigen Fragen westlicher Einflüsse auf die indische Kunst eine vermittelnde Stellung ein. Er ist weit entfernt von den Ansichten jener älteren Richtung, die überall in der indischen Kunst Iranisches oder Antikes sieht, und sie gleichsam als ein Mißverständnis der Antike auffaßt, aber er schenkt den fremden Elementen doch große Aufmerksamkeit und halt ein Verständnis ohne ihre weitgehende Berücksichtigung für unmöglich. Immerhin kommt er zu dem Ergebnis, daß »Hellenistic art never took a real and lasting hold upon India for the reason that the temperaments of the two peoples were radically dissimilar.« (S. 619). Auch die von Grünwedel in seiner »Buddhistischen Kunst in Indien« S. 2 aufgestellte Theorie von der rückläufigen Entwicklung der indischen Kunst, lehnt er ausdrücklich ab. »In reality as we shall presently see its history is one of continuous forward progress.« (S. 618). Auch sonst rüttelt er an manchen Dingen, die bisher als unzweifelhaft galten. Es wird eine indische vorbuddhistische Kunst angenommen, ja es werden ihr gewisse Denkmäler zugesprochen. Die Daten der Hauptwerke der Frühzeit sind mit weiter beruhter Gewissheit — und zwar vor allem auf Grund von stilkritischen Untersuchungen. Die Entstehung der Skulpturen des Stupa von Barhut wird so für das zweite, die von Buddha Gaya für den Anfang des ersten die von Sanchi für die zweite Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts angenommen. Diese sehr genauen Ansetzungen überraschen bei der sonstigen großen Vorsicht des Verfassers. Die Frühzeit indischer Kunst ist bisher am häufigsten und sorgfältigsten untersucht worden, um so stief mütterlicher hat man alle späteren Perioden behandelt, wo sich eine embleatische Entwicklungslinie kaum mehr verfolgen läßt und oft fast unzusammenhängende Kunstkreise nebeneinander bestehen. Hoffentlich wird die Cambridge History of India mit ihren Veröffentlichungen recht schnell fortschreiten, damit wir nicht zu lange auf Marshalls weitere Beiträge zu warten haben, die sicherlich zum ersten Male ein greifbares Bild der mittelalterlichen Kunstgeschichte Indiens bieten werden.

A. Foucher [2] hat nun endlich nach siebzehn Jahren sein großes Werk über die Kunst von Gandhara im wesentlichen abgeschlossen. Nur noch ein Anhang ist zu erwarten. Wir haben zweifellos eine der vorzüglichsten Arbeiten über ein archäologisches Thema vor uns, die je erschienen ist. Da gibt es keine Frage, die nicht bis in ihre letzten Möglichkeiten durchgesprochen, kein Winkel des Stoffgebietes, der

nicht beleuchtet wird. Man kann wohl sagen, die Gandhara Kunst als solche ist vorläufig für die Forschung erledigt — vom historischen religionswissenschaftlichen ebenso, wie vom ästhetischen Standpunkt. Denn man wird auch die ästhetische Stellung, die Foucher der Gandhara Kunst gegenüber einnimmt, fast voll und ganz teilen können. Der Verfasser ist viel zu kunstverständig, um nicht die künstlerische Minderwertigkeit dieser hellenistisch-indischen Mischkunst zu fühlen. Wenn er feststellt: «Notre école roulée et ballottée entre tant de courants contraires ne nous a laissé qu'une œuvre baroque et tourmentée» (S. 470) oder «le caractère le plus saillant de nos trouvailles est leur surabondance et désespérante uniformité» (S. 538) oder gar «Bref les apparences sont pour que l'art gréco-bouddhique ait fini comme on dit industrielles dans les ateliers du Gandhara» (S. 572), so stimmt das im wesentlichen mit dem überein, was die heutigen Kunstforscher fast ausnahmslos betonen und was nur einige Philologen und Religionsforscher noch leugnen.

Der jüngst erschienene Schlußteil des Foucherschen Werkes beschäftigt sich aber nur zum kleinsten Teile mit der Kunst von Gandhara an sich. Sein Hauptthema ist vielmehr «l'influence de l'école du Gandhara» auf Indien und den ganzen fernen Osten. Es ist nicht zu leugnen, daß sich der Verfasser aufs ernste bemüht, auch hier objektiv vorzugehen. Aber er muß versagen. Man beschäftigt sich nicht nahezu ein ganzes Menschenleben ungestraft mit einem künstlerisch so unerquicklichen Stoff. Es ist ganz außer Zweifel, daß selten die Bedeutung eines Kunstbezirks an sich und in seinen Ausstrahlungen schiefer eingeschätzt wurde, als die hellenistisch-buddhistische Kunst in der äußersten Nordwestecke Indiens. Sicherlich durchsetzt durch Vermittlung von Gandhara antike Elemente des seleukidischen Hellenismus, die Kunst des fernen Ostens, aber sie erhoben sich nirgends zu schöpferischer Kraft. Hierüber ist wenig zu sagen, das kann im Grunde nur gefühlt und erlebt werden. Der jetzt herangewachsene Generation und gar der kommenden wird von dieser Seite her das Fouchersche Buch etwas ganz Unerkürliches sein. Schon jetzt gibt es kaum einen jüngeren Forscher, der nicht seine Ablehnung ausdrücklich betont. Satze wie «le prototype de tous les Buddhas de l'Asie est le Buddha indo grec» so sehr die Tatsachen vorläufig dafür sprechen, oder die Erklärung des Usnisä einer der bezeichnenden Eigentümlichkeiten der Buddhagestalt, als eines Mißverständnisses, oder gar die Behauptung, daß «si l'on va au fond des choses les bas reliefs et les statues de Boro Bondour de Nara du Long men on de Benares ne sont qu'une interprétation nouvelle des modèles gréco-bouddhiques» (S. 786) stellen die künstlerischen Vorgänge auf den Kopf. Das Wesentliche wird vernachlässigt und das Unwesentliche zum Angelpunkt gemacht.

Man sollte meinen, daß mit Fouchers Werk der Kunst von Gandhara Genüge getan sei. Es enthält Hunderte Abbildungen aller Typen, zwar oft häufig ausgeschnittene und unscharfe, im allgemeinen aber genügend um allen Ausführungen des Verfassers zu folgen und eine Vorstellung zu vermitteln. Dennoch erschien in deutscher Sprache aus der Feder von A. v. Le Coq eine weitere kostbare Publikation [3], die zu einem Drittel wiederum jenen hybriden Fabrikarbeiten eurasischer Steinmetzen gewidmet ist. Da hier der Text ganz zurücktritt und vor allem große praktische Lichttafeln zum Teil in Farben geboten werden, so muß man annehmen, daß es dem Verfasser auf das Künstlerische ankommt. Wer sich in den verschiedenen indischen Museen, in Peshawar, Lahore und Kalkutta unter Qualen durch die Hunderte ja Tausende von Gandhara Skulpturen durchgearbeitet hat, wird es nur der Unerfahrenheit des Neulings auf dem Gebiete der indischen Kunstgeschichte zugute halten können, wenn es der Verfasser für notig erachtet, den 28 Tafeln mit immerhin einigartigen Skulpturen aus Turfan noch 17 Massenarbeiten aus Gandhara vorausschicken. Daß die zentralasiatische Kunst und Kultur enge Verwandtschaft und Verbindung mit Gandhara hatte, um das zu zeigen, bedurfte es kaum dieses blendenden Aufwandes. Dazu genügt einige Textabbildungen. Im Text stellt v. Le Coq in dankenswerter Knappheit die bekannten Tatsachen und Hypothesen zusammen, die bisher über das im Grunde unentwirrbare Völkergemisch von Gandhara und Ostturkistan herausgebracht wurden. Er erweist sich als ein treuer Schüler Fouchers und Grünwedels. Auch für ihn bildet die Gandhara Kunst «die Grundlage» «für die religiöse Kunst aller buddhistischen Völker Asiens einschließlich Chinas und Japans». Er geht aber wie die ganze typische Art der Veröffentlichung zeigt, in der künstlerischen Einschätzung dieser Kunst offenbar über Foucher weit hinaus.

Übertriebene Einflußsucherei führt immer auf falsche Wege. Hoechs Buchlein [4] ist hiernicht zu überreifen. Aber zur Abwechslung wird der Spieß umgedreht und kurz und bündig die ganze europäische Kunst von Indien abgeleitet. Dem Einflußschnüffler ist alles möglich. Für Hoech sind allerdings Rassen vorurteile mit im Spiele. Es gilt zu zeigen, daß der arische Gedanke siegreich in der Welt voranschritt. Als ob es in dem für die Entwicklung der indischen Kunst entscheidenden Zeitalter noch rein arisches Blut in Indien gegeben hätte! Nur einige Textstichproben mögen zeigen, daß man dem Verfasser wenigstens Originalität nicht absprechen kann. «Der stärkste Einfluß der indischen Baukunst erscheint am Denkmal des Lysikrates» (S. 13). «Für diese (die dorischen Kapitelle) bildet nicht die sogenannte protodorische Säule das Vorbild, sondern das indische Lotuskapitel» (S. 19). «Die religiösen Bestrebungen wie die Pflanzenwelt sind in Indien soviel reicher als im alten Griechenland»

daß die frühere Meinung Indien habe von den Hellenen unter Alexander d. Gr. Kunstgedanken erhalten aufzugeben ist. Auch die Perser und Ägypter haben indische Formen übernommen. (S. 23). • die indische Lotosrotangzirkelkunst wurde in der italienischen, französischen und deutschen Renaissance gern nachgeahmt. (S. 28). • Auch die Gotik zeigt die Bambusknoten in den Dienstebündeln der Kathedrale zu Laon die noch andere Anklänge an Indien erkennen läßt. (S. 31) usw. Hoechs Buchlein erschien in der Mannus-Bibliothek herausgegeben von Prof. Dr. G. Kossinna.

Seit Wirths Jahrbuch ist das Interesse für die indische Kolonialkunst ständig gewachsen. Aber wertvollere Veröffentlichungen sind auch weiterhin nur über Java erschienen. Hier dominiert Kroms Einleitung in die Hindu-javanische Kunst [5]. In der zweiten Auflage hat man die Tafeln in einem gesonderten Bande vereinigt. Der Text hat sich fast verdoppelt. Daß der Verfasser sein Werk Einleitung nennt, ist eine übertriebene Bescheidenheit. Wie Fouchers Buch über Gandhara das Thema in gewisser Weise erschöpft, so bietet auch Krom alles was jedenfalls heute über die wichtigsten Fragen der hindu-javanischen Kunst auszusagen ist. Aber er hat vor Foucher den großen Vorteil voraus, einen künstlerisch schöpferischen Kulturkreis mit reichen Entwicklungsmöglichkeiten behandeln zu dürfen.

Von Döhrings Werk über Siam [6], für das drei Bände geplant sind, kam mir bisher nur der zweite zu Gesicht. Wie so vielen Veröffentlichungen des Folkwang Verlages kann man dieser den Vorwurf der Ziel- und Wahllosigkeit nicht ersparen. Es geht nicht an, als samitische Architektur und Kunstgewerbe im wesentlichen vorzuführen, was man in Bangkok der jüngsten Hauptstadt Siams (seit 1782) vorfindet. Solche Tafelbände haben nur Sinn, wenn eine sorgfältige Auswahl getroffen und das Bild einer geschlossenen Kunstentwicklung vermittelt wird. Das gilt ganz besonders für Siam, dessen Kunst an sich schon das schwächste Glied der indischen Kolonialkunst in den letzten Jahrhunderten durch europäische und chinesische Einflüsse weiter verwildert. Der Text Döhrings, der lange in Siam als Regierungsbaumeister wirkte, bietet viele wichtige Aufklärungen.

Auch die Kunst von Champa, der der vierte Band [7] von Goloubew's *Asiatica* gewidmet ist, kann künstlerisch nicht im entferntesten neben Java und Kambodja bestehen. Immerhin ist Parmentiers Veröffentlichung der Skulpturen des Museums von Tourane zu begrüßen. Denn sie erschließt Kunstgeschichtliches Neuland. Überdies sei einen in Verbindung mit Champa eine Fülle von Kunstgeschichte und historischen Fragen der Beantwortung näher gebracht zu werden. Die 30 Lichtdrucktafeln sind wie alle Reproduktionen dieser Serie wieder von besonderer Güte.

Zum Schluß zwei Arbeiten über das Gesamtgebiet der indischen Kunst, in ihrem schmalen Umfang umgekehrt proportional dem gestellten Thema. Hoyer [8] kann man gutes Verständnis für das Wesen und Wollen der indischen Kunst nicht absprechen. Am besten gelungen sind die allgemeinen Kapitel, wenn auch nicht wenige seiner schnellen Sätze und Behauptungen mit großen Fragezeichen zu versehen sind. In der Hauptsache hat der Verfasser aber die Dinge richtig gesehen und oft treffende Formulierungen für seine Anschauungen gefunden. Wenn er sich den einzelnen Kunstbezirken zu wendet, so schreitet er allerdings mit zu großen Schritten vorwärts. Der eigentlichen indischen Kunst unter 95 Seiten nur etwas mehr als 10 zu widmen geht kaum an. In Wirklichkeit hat wie es heute offenbar in der Luft liegt die zu prächtiger barocker Ausbreitung neigende Kolonialkunst seine eigentliche Liebe. In der Tat kommen ja in ihr die Ziele indischer Kunst in besonderer Folgerichtigkeit und Reinheit zur Geltung und in gewissem Sinne zur Vollendung. Das Abbildungsmaterial genügt leider auch nicht im entferntesten um die Ausführungen des Verfassers zu illustrieren.

Ferdinand Guggenheim [9] spricht sich über die Absichten seines Buches in der Einführung u. a. in der folgenden bescheidenen Weise aus: • Bei vorliegendem Werk handelt es sich um Höheres als Kunstform und Kunstbetrachtung. • Das Werk ist also nicht gewollt — sondern empfangen. • und diese Sätze sind nicht etwa die anspruchsvollsten. Wie sieht nun die so angekündigte erhabene Lösung der Aufgabe des Verfassers aus? Er liest eine Art platonischen Dialoges. Man unterhält sich in Rede und Gegenrede über indische Kunst. Und dazu wird ein Film im Stile etwa des Grabmales des Maharaja gedreht. Die Kapitelüberschriften lauten dementsprechend u. a. • Der Reiter. • Der Narr und das Mädchen. • Auf der Terrasse. • Der Märchenerzähler. • Im Tempel. • Künstler, Schriftgelehrte und Heilige. usw. Immer wieder unterbrechen lyrische Ergüsse des Verfassers den Prosatext, der doch schon einen so hohen Fluß nimmt. Das alles ist ja nicht gerade geschmackvoll. Schließlich könnte auch auf diese Weise Wesentliches über indische Kunst ausgesagt werden. Leider aber ergeben sich die verschiedenen Sprecher in unglücklichen Trivialitäten. Wozu der Aufwand? Es gelang dem Verfasser nicht einmal zu verbergen, wie fern ihm indisches Leben und Wesen steht. Und doch ist sein kühner Versuch vielleicht nicht ganz wertlos. Er zeigt, wohn jene Richtungen, die sich heute unter großem Aufwand von Phrasen recht breit machen, führen müssen, wenn sie sich von allem Pragmatismus lossagen und das Leben selbst fassen wollen. Nur ein Dichter könnte hier Erfolg haben.

In einem Anhang seien schließlich die drei Veröffentlichungen angeführt, die dem Referenten die größte Freude machten: der Katalog und das Mappenwerk des Bostoner Kunstmuseums [10, 11] und das Mappenwerk der schönen Hagler Ausstellung indischer Plastik vom Jahre 1922 [12]. Hier zeigt

es sich, daß indische Kunst nicht mehr ein abgelegenes Studienobjekt ist, sondern eine lebendige Macht. Der Westen beginnt indische Kunst als Kunst zu empfinden, er hat Verstandnis und Gefühl bekommen für ihre Qualitäten und ihre Eigenart. Die Zeit, wo indische Kunstdenkmale als «Gotzen» in ethnologischen Museen zwischen Waffen, Kleidern, Hausgeräten und Modellen allerorts zur Illustrierung von Religion und Sitte mißbraucht werden, geht ihrem Ende entgegen. Dem Katalog des Bostoner Museums hat Coomaraswamy einen sehr lesenswerten Text vorausgeschickt, jedenfalls die lebendigste Darstellung indischer Kunst und ihrer geistigen Atmosphäre, die wir besitzen. Die Haager Mappe, für die Roorda verantwortlich zeichnet, verdient es wegen der besonderen Strenge ihrer Auswahl und der Vorzüglichkeit ihrer Abbildungen vorbildlich zu werden

•



- 1 Boerschmann, Baukunst und Landschaft in China, Verlag E. Wasmuth, Berlin
- 2 A. v. Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien II Teil Die manichäischen Miniaturen, Verlag Reimer, Berlin.
- 3 J. Kurth, Die Primitiven des Japanholzschnittes Verlag Jesh, Dresden
- 4 Einstein, Der primitive japanische Holzschnitt Verlag E. Wasmuth, Berlin
- 5 Loewenstein, Die Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister, Verlag Schulz, Plauen i. V.
- 6 R. Bernoulli, Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik, Verlag Schulz, Plauen i. V.
- 7 F. Succo, Katsuka Shunshō (Haruaki) Verlag Schulz, Plauen i. V.
- 8 Kurth, Der chinesische Farbendruck, Verlag Schulz, Plauen i. V.
- 9 Jacob, Chinesische Schattenschnitte, Verlag Lafarre, Hannover
- 10 Julius Kurth, Suzuki Harunobu 2. Aufl., Verlag R. Piper & Co., München
- 11 Witth, Die japanische Plastik, Veröffentlichungen des Museum für ostasiatische Kunst in Köln, Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.
- 12 O. Burchard, Chinesische Kleinplastik, Verlag E. Wasmuth, Berlin.
- 13 Derselbe, Chinesische Grabkeramik, Bibl. d. Kunstgesch., Verlag E. A. Seemann, Leipzig.
- 14 Derselbe, Chinesische Bronzegefäße, ebenda.
- 15 W. Cohn, Ostasiatische Portratmalerei, ebenda
- 16 Derselbe, Altbuddhistische Malerei Japans ebenda.
- 17 E. Grosse, Die ostasiatische Plastik, Verlag Seldwyla, Zürich
- 18 Bachofer, Chinesische Kunst, Verlag F. Hart, Breslau
- 19 Derselbe, Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister, Verlag K. Wolff, München
- 20 Diez, Einführung in die Kunst des Ostens Verlag Avalon, Dresden
- 21 E. F. Fenelossa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst, 2. Aufl., Verlag Hiersemann, Leipzig.
- 22 Kern Degerloch, Das Licht des Ostens Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.
- 23 G. Schubhammer, Shintō Verlag Kurt Schroder, Bonn
- 24 M. de Visser, The Arhats in China and Japan, Verlag Oesterheld, Berlin
- 25 E. Erkes, Chinesische Literatur, Verlag F. Hart, Breslau.

\*     \*     \*

Zu jenen Neuerscheinungen die durch — eigene — Aufnahmen ausgezeichnet sind, und sich durch neues und im wesentlichen unbekanntes Abbildungsmaterial vorteilhaft von vielen sonstigen Publikationen unterscheiden gehört vor allem Boerschmanns prachtvolles Bilderbuch über „Baukunst und Landschaft in China.“ [1] das er gewissermaßen als Illustrationsbeleg seinen früheren Arbeiten anreihet. Boerschmann nennt sein Buch eine Reise durch 12 Provinzen und zwar Chihli, Shantung, Shansi, Shensi, Széchuan, Hupai, Hunan Kuangsi, Kuangtung, Fukien Kiangsu, Chekiang. Man sieht, daß auch sonst weniger beachtete Provinzen mit herangezogen sind. Am reichsten ist das Abbildungsmaterial in bezug auf Chihli und Széchuan. Auf 288 großen Abbildungen zieht der Reichtum chinesischer Baukunst, die so eng mit der Landschaft und der Natur verbunden ist, an uns vorüber. Die großen Mauern des Reiches und der Städte und Tempel die Hallen und Höfe, Terrassen und Alleen, die Pailous Gräber und Pagoden, Städte und Tempel Kloster und Straßen die bedigen Berge und Landschaftsbilder sowohl der Loßgelegenden im Norden wie der romantischen Täler der Südens. Überall in diesen Bauten erkennt man die große Konstante chinesischer Architektur, die auf der gleichen ruhvollen Grundlage der chinesischen Weltanschauung und ihren religiösen Systemen beruht daneben aber auch den Reichtum der Variationen der lokalen Abänderungen vor allem die Unterschiede zwischen den weiträumigen, ersten und oft nüchternen Anlagen des Nordens und den bewegteren reicheren und mehr vegetabilen Formen des Südens, sowie auch jene zwischen chinesischer und lamastischer Bauart. Die übersichtliche Anlage des Buches mit einer Karte und Zahlenmarkierungen ermöglicht eine bequeme und mühelose Orientierung.

Sicherlich hat Boerschmann sich durch seine vorzüglichen älteren Arbeiten (in der Zeitschrift für Ethnologie und in seinem bekannten Werk über die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen) das Recht erworben sich im vorliegenden Falle mit einer kurzen, persönlich geschriebenen Einleitung genügen zu lassen, die nicht auf systematische Darlegung hinzielt, sondern deren Anordnung auf der lockeren Folge von Reiseerinnerungen beruht. Ich möchte dabei besonders auch auf die mit feinem Verständnis und Sprachgefühl übersetzten Zitate im Text hinweisen. Und dennoch bedauere ich es außerordentlich, daß gerade Boerschmann diesem Buche nicht eine längere Einleitung beigegeben hat, zumal dieses sich an weiteste Kreise wendet, und weil sein Thema so außerordentlich ergiebig und lebendig ist, sich aber die chinesische Architektur so sinnvoll aus solchen Elementen aufbaut, die nur durch das

Medium des Wortes und des Berichtes sich vermitteln lassen und schließlich auch deshalb, weil wir keinen berufenen Autor für dieses Thema als Boerschmann haben. Wir mochten auch gerade seine in anderen Arbeiten gegebene Art der Auffassung und Behandlung der Architektur als vorbildlich hinstellen insofern sie von der Äquivalenz zwischen Baukunst und Weltanschauung aus geht die im besonderen Maße für China darüber hinaus aber auch für alle sakrale Baukunst grundlegend ist. Die chinesische Baukunst ist bis in alle Einzelheiten hinein ein universelles und einheitliches Sinnbild des Wesens Chinas seiner Kultur Weltanschauung Staatsordnung und Gesellschaftsform ja des — bipolaren — Menschen und seiner Lebenshaltung selber. Selten kann man irgendwo sonst im Medium der architektonischen Formen so tief und unmittelbar das Wesen des Menschen selber erfassen wie in China. Die Auffassung universaler Dualität und ihrer als auf die Mitte bezogenen schöpferischen Einheit — oft gefaßt unter dem Symbol der beiden Drachen die mit der Perle spielen — liegt auch der architektonischen Formgestaltung der chinesischen Baukunst zugrunde sowohl in bezug auf die achsiale Anordnung als auch in bezug auf das Verhältnis von Bauwerk und Dach von Stein und Holz. Aus der Auffassung der beseelten gedachten Natur — die doch auch auf der Jang Jün Lehre fußt — und dem damit verbundenen Abhängigkeitsbewußtsein des Menschen von dieser und ihren Einflüssen folgt sich das geomantische System des Feng shui. Baukunst ist hier ein integrierender Bestandteil der Landschaft und beide sind auf das innigste miteinander verbunden so daß auch das Thema «Baukunst und Landschaft» nicht sinnvoller zu fassen gewesen wäre. Die Einheit und Gleichheit des chinesischen Staatsorganismus und die beherrschende Beständigkeit der chinesischen Ackerbaukultur finden ihr Abbild in der grandiosen Form unter der das ganze Reich wie eine einzige zusammenhängende architektonische Anlage gegliedert ist. Mit seiner großen umgebenden Mauer seiner Verteilung und Orientierung der Provinzen der Berge Städte und Paläste wie ein großes Maschenetz in dem auch die kleinste Form des Gehöftes und der Familie oder Sippe die gleiche Struktur und den gleichen Rhythmus wie der größeren Gliederungen und des Gesamten als einer Einheit zeigen eine Ordnung die korrespondiert mit der der Gesellschaft und des Staates die als solche wiederum auch nur das Abbild der Ordnung des universellen Tao sind.

Liess man die kurzen Andeutungen Boerschmanns so wird vor allem auch in einem kleinen Einzelfall klar wie unmöglich und verhängnisvoll eine rein philologische Behandlung aller der Fragen und Erörterungen ist die auch Inhalte und Objekte der Kunstforschung sind und deren Objekte auch dem Gebiete der künstlerischen Äußerungen angehören. Wie ist es möglich, daß nach den Ausführungen von Boerschmann und auch von Otto Fischer, ein Sinologe wie Krause in seinem soeben erschienenen Buche das mit einer besonderen Prätention des fachmännischen Urteils auftritt vom Feng shui nicht anders als von einem Aberglauben spricht und auf Seite 231 sagt «Im Feng shui ist der krasseste Unsinn (!) zu einem System erhoben worden.»

Was wir — um auf Boerschmanns Publikation zurückzukommen — an dieser im einzelnen auszusetzen haben ist das daß man einige Grundrisse von Städten Tempeln und Gehöften vermehrt sowie etwas ausführlichere Angaben und Notizen über Bauanlagen Bedeutung und Symbolik der Einzelformen und der Datierung. So hatte z. B. ein Hinweis auf die nicht chinesische Provenienz der Buddhastatue Tafel 247 der auf den ersten Blick bestechende Ton der Abbildungen (Kupfertiefdruck) wirkt auf die Dauer durch die zu effektiv betonten Kontraste und die allzu braune Färbung weichlich und unsachlich. Ganz entschieden muß weiterhin gegen die Unsitte protestiert werden die Unterschriften in fünf Sprachen zu geben was den Bildeindruck wesentlich beeinträchtigt und ein ganz unnötiger Ballast ist. Auch wäre es was die praktische Benutzung des Buches betrifft zweckmäßiger gewesen, daß man die Querbilder so gesetzt hätte, daß man das Buch nach rechts — und nicht wie hier nach links — drehen muß.

Neues wissenschaftliches Material legt sodann Le Coq im zweiten Band seiner «Buddhistischen Spätantike in Mittelasien» [2] vor und zwar die «Manichäischen Miniaturen». Das Buch ist musterhaft und mit allem Aufwand drucktechnischer Möglichkeiten ausgestattet die farbigen Wiederabgebildungen sind von großem Reiz und geben sowohl die duftige wie auch die kräftige Farbigkeit und die feine Zeichnung der Originale prachtvoll wieder. Doch besteht leider eine gewisse Inkongruenz zwischen dem Aufwand und den inhaltlichen Ergebnissen bzw. dem geringen Material das wirklich das diese Miniaturen eigentlich als Anhang zu den Bänden über die buddhistischen Wandmalereien zweifellos richtiger gewesen. Denn ihrem ganzen formalen Habitus und zum Teil selbst der Darstellung nur im Zusammenhang mit diesen zu werten sind. Ihre manichäische Bedeutung so nahe daß sie nur im Zusammenhang mit diesen zu werten sind. Ihre manichäische Bedeutung aber bildet kein Hindernis für eine stilistisch bildliche Sondergruppierung wenn auch dem Manichäismus eine besondere Hineigung zum künstlerischen Ausdruck zu eigen gewesen sein mag wie die Prachtkodices zeigen.

oder auch die Überlieferung nach der Mani selber ein großer Maler gewesen ist. Für eine an sich — und besonders religionsgeschichtlich — so wichtige monographische Behandlung des Manichäismus und seiner Kunst ist aber das vorfindene und abgebildete Material zu mager und zu wenig ergiebig. Bei näherer Durchsicht ergibt sich aber noch, daß selbst die vorgeführten Stücke nur zum Teil als ein wandfreie manichäische Dokumente gelten können, bzw. viele durchaus nicht überzeugend genug vom Verfasser als solche angesprochen werden. Ich sehe z. B. bei den Miniaturen Tafel 5a und 5f, 6d und 6e keine stichhaltigen Gründe, sie als manichäisch zu bezeichnen. solchen Zweifeln ist sich ja auch Le Coq selber bewußt. Weiter kommt hinzu daß eine Deutung der Darstellung in manichäischem Sinne nur in einem Falle (Tafel 8ba) geübt ist in anderen Fällen sind es — abgesehen von den Schriftindizes — nur der Sonne Mond Nimbus und die Gewandung der weißen Flekt, die als manichäische Motive in Erscheinung treten, während bei den meisten anderen der ganze Habitus durch aus buddhistisch anmutet, oder dem Buddhismus entnommen zu sein scheint ja sogar mit deutlichen Motiven der indischen Mythologie durchsetzt ist. Sowohl ihrem Fundort — Turfan —, wie auch der künstlerischen Auffassung und darstellerischen Behandlung nach und auch der starken religiösen Beziehungen, die der Manichäismus mit dem Buddhismus hatte (und der sich naturgemäß in Zentralasien verstärken mußte), wäre es entschieden löplicher gewesen diese Miniaturen wenn auch als besondere Gruppe im Zusammenhang mit den Wandmalereien Turfans zu behandeln.

Le Coq hat seine Veröffentlichung so disponiert, daß er in einer — vornehmlich auf Flügel fußenden — Einleitung die nötigen auf das Manum bezüglichen Daten vorausgeschickt hat und zwar einen biographischen Abriss des Lebens des Stifters, die religiösen Grundzüge und Gebote, die hierarchische Organisation und die so verwickelte Geschichte der Ausbreitung der manichäischen Lehre nach Westen und Osten die teils missionierend, teils unter dem Zwang von Verfolgungen erfolgt ist. Am wichtigsten ist dabei für uns die Tatsache, daß der Uigurenkönig in der Mitte des 8. Jahrhunderts zum Manichäismus bekehrt wurde und zwar nicht vom Westen sondern von China (!) aus, wo sich schon im 7. Jahrhundert manichäische Niederlassungen gebildet hatten. Die meisten der türkischen Textfragmente weist der Verfasser der Blütezeit dieses Uigurenreiches (8. bis 9. Jahrhundert) zu, während er die spätesten Dokumente dem 11. bis 12. Jahrhundert zurechnet. Im Zusammenhang mit der Ausbreitung nach dem Westen interessiert noch der Hinweis des Verfassers daß die Manichaer die Vermittler von mancherlei buddhistischen Legenden und bildlicher Darstellungen gewesen sind. Le Coq meint auch mit Recht, daß es nicht die Christen, sondern die Manichaer gewesen seien, die den Stoff der Barlaam und Josaphat Legende, die im 13. Jahrhundert durch Ritter Rudolf von Ems der deutschen Literatur eingefügt worden ist, vermittelt haben. Le Coq unterrichtet weiterhin über die technischen Einzelheiten, wie die fünf Arten der Buchformen, über Schreibmaterialien, Schrift Farben Einbände. Die Massenherstellung von Papier bringt Le Coq dabei in Zusammenhang mit dem Eifer buddhistischer Missionare und dem starken Bedürfnis nach religiöser Literatur in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten. Als Hersteller nennt er hauptsächlich die Soghdier in Soghdiana und in Ostturkestan. Als Herkunftsland der Farben plaudert Le Coq Persien annehmen zu können, und nicht — wie Martin — Zentralasien oder China. Als Fundorte sind die wichtigsten die Ruinengruppe K und Ruine Alpha in Chotcho, die aus führlich beschreiben werden wobei die Tatsache nicht nebensächlich ist, daß die letztere ein eigentlich buddhistisches Heiligtum gewesen ist. Im weiteren werden sodann die einzelnen Fundstücke die jetzt der prächtigen Sammlung des Museums für Völkerkunde in Berlin angehören, beschrieben wobei die wichtigen Transkriptionen und die Übersetzungen F. W. K. Müller zu danken sind. Auf stilistische Probleme wird nicht eingegangen und auch der Versuch — wenn auch einer provisorischen — Zusammenfassung ist nicht unternommen worden.

Was nun leider den Verfasser an einer sachlichen Erfassung des Themas hindert, ist sein zu einseitiger Standpunkt im Gefolge jener Auffassung die vom antiken und hellenistischen Kulturkreis ausgeht und auch die Kunsterscheinungen an seiner Peripherie nur in bezug auf den westlichen Ursprung wertet, ohne genügend auch das östliche Element mit einzubeziehen bzw. den Osten selber als sui generis zu nehmen. Es soll und kann niemals geübt werden daß Gandhara und Zentralasien Ab lagerungsgebiete für westliche Stilelemente und für Motive darstellerischer wie religiöser Art gewesen sind und diesen nachzugehen ist eine wissenschaftlich berechtigte und wichtige Aufgabe, die aber ihre Begrenzung in sich selber trägt dieser aber ist die Forschung sich nicht bewußt geblieben. So war es schon ein Verhängnis, daß von Gandhara her Indien „entdeckt“ wurde, und es bleibt ein Verhängnis, von Zentralasien aus an Ostasien herangehen zu wollen. Hier — d. h. mit dem Osten und Westen — stehen sich stets zwei wesensverschiedene Kulturdispositionen gegenüber, und die nur im Medium eines chaotischen Synkretismus wie er — und zwar im allgemeinen Zusammenhang mit der synkretistischen und kosmopolitischen Tendenz der westlichen Länder der nach antiken Zeit — in Zentralasien sich herausgebildet hat, in unmittelbarer Berührung treten und Vermischungen eingehen konnten. Alles andere aber hieße das Große, Schöpferische, Selbständige und Autoktöne abhängig machen wollen vom Kleinen, vom Entarteten, Entwurzelten und Provinziellen. Man übersieht dabei leicht die

grundlegenden Unterschiede zwischen stilbildender Funktion und integrierenden Bestandteilen des Motivschatzes. Was aber letztere betrifft, so kommt ihnen nur sekundäre Bedeutung zu, zumal in den nachchristlichen Jahrhunderten eine große Reihe von Motiven zum Allgemeingut — d. h. anational — werden, und ihr Hin und Her nichts entscheidendes mehr bedeutet. Da alle Form aber von ihrer realistischen Begründung losstrebt und den Motiven die Veränderlichkeit als Funktion zugeordnet ist, so begeht man einen weiteren Fehler, wenn man immer nur von der ursprünglichen motivischen Begründung ausgeht, um dann die Abänderungen und Verwandlungen als Degeneration, Entartung und Mißverstehen zu bezeichnen.

Um nun insbesondere das Problem Zentralasien erfassen zu können, muß man aber auf zwei Beinen stehen, mit dem einen im Westen, mit dem anderen aber im Osten. Le Coqs Auffassung und Stellung aber exponiert im weiteren nur die vom Westen her. Dieser hat stets für ihn die Priorität und die Funktion des aktiven Vorstoßes, des Schöpferischen und Überlegenen, während China oder überhaupt das buddhistische Asien zu einem blassen kümmerlichen Schemen verblaßt. Ich muß hier einige Beispiele des Textes geben, die diese Einsseitigkeit illustrieren. Pag. 18. Noch in ihrem Verfall, als nicht-hellenische Völker bereits die hellenischen Typen zu hellenistischen umgestaltet hatten, besaß die so umgestaltete hellenische Kunst noch fentlipende Anziehungskraft, genug Macht, um ganz fremdresigige Völker zur Nachahmung anzuregen, zur Nachahmung die zum Teil durch einfaches Mißverständnis zum Teil durch Erweckung des einheimischen Kunstsinnes, nicht zum geringsten Teil aber durch die Darbietung vorher unbekannter technischer Hilfsmittel neue Kunstübungen auf Grundlage der Kunst der ausgehenden Antike schuf. Pag. 23. Es (ein offenbar manichäisches Seidenbild) ähnelt durchaus den buddhistischen Seidenbildern, die, mit gemusterten Seidenstoffen einefaßt, sicher als die Vorläufer der chinesischen Tempelbilder und der japanischen Kakemonos zu betrachten sind. Pag. 41. weil wir der Ansicht sind, daß die Miniaturalerei Chinas auf der Grundlage der westlichen Kunstübungen dieser Art durch Abwandlung entstanden ist. Pag. 41. eine eigentümliche Kopfbedeckung die auf chinesischen Bildern in dieser Form oder in verwandten Formen öfters auftritt. Sie dürfte unseres Erachtens ihren Ursprung in mißverstandenen Wiedergaben\* der sassanidischen, mit Adlerfittichen verzierten Kappe haben. Pag. 58. Unter unseren manichäischen Funden ist dieses Bruchstück besonders wichtig\*, weil die darauf gemalten Miniaturen an eine der berühmtesten, deutlich hellenistischen Einflüsse\* zeigenden Skulpturen der sassanidischen Epoche erinnern. So bewertet an anderer Stelle Le Coq auch die Miniatur Tafel 6c auf Grund der Gandhara Motive als ganz besonders wichtig, während er Stücke wie Tafel 2 und 7c, die zu den künstlerisch bei weitem wertvollsten gehören, aber sehr stark von China abhängig scheinen bzw. sind, nur recht kuhl betrachtet und sie sehr spät (9 bis 10, bzw. 10 bis 11 Jahr hundert) ansetzt.

Nun liegen als einer vorderasiatischen und selber synkretistischen Religionsform dem Manichäismus offensichtlich westliche Elemente zugrunde, die im Zusammenhang mit dem allgemeinen Synkretismus, vorderasiatischer, spathellenistischer, koptischer persisch sassanidischer usw. Formen stehen, was auch zu mancher Ähnlichkeit mit byzantinischen Arbeiten führt. Um so wichtiger aber wäre die gleichzeitige Betonung dessen gewesen, wie nun anscheinend in Zentralasien die manichäische Kunst sowohl stilistisch als darstellerisch unter den Einfluß des zentralasiatischen Synkretismus gerat und zu — mit diesen unmittelbar in Verbindungen stehenden — Formulierungen kommt. Der zentralasiatische Synkretismus aber beruht als solcher mindestens ebenso stark auf dem Anteil von Indien und China wie vom „Westen“. Schon die Tatsache ist hier wichtig, daß die Missionierung der Uiguren von China aus erfolgt ist, daß viele Darstellungen von buddhistischen kaum zu unterscheiden sind, daß wir selbst Gestalten der indischen Mythologie im Rahmen der manichäischen Darstellungen antreffen, und daß gerade die gehaltvollsten der Miniaturen (Tafel 2 u. 7c) offensichtlich von China aus inauguriert sind und ihr Linienduktus, ja der ganze künstlerische und oft auch darstellerische Habitus der chinesischen Kunst entstammt, bzw. in Einzelheiten entstammen kann. So kommt doch z. B. die Hand- und Armhaltung auf der Fabos Tafel 2 schon als übliche Begrüßungshaltung auf den Reliefs der Hanzeit vor, was mindestens hätte Erwähnung finden sollen. Statt sich an offen zutage liegende Momente zu halten — wobei allerdings der rückwirkende Einfluß von China auf Zentralasien schon früher als Le Coq es mochte, anzusetzen wäre und die Priorität der westlichen Elemente zum mindesten in Frage setzen müßte — baut Le Coq eine mühselige Theorie auf. Und zwar führt er die Kunst der manichäischen Miniaturalerei zurück auf eine „voraussetzende“ sassanidische Malschule. Die manichäische Malschule selber soll ein Mischstil aus persischen und spatantiken Elementen gewesen sein, in den auch Elemente der Malschule von Gandhara eingedrungen sein sollen, während in späterer Zeit „die westlandischen Typen begannen, chinesischen Charakter anzunehmen“ (pag. 20). Ihre Kunst sollen die Manichäer dann mit nach Zentralasien und nach China gebracht haben und von solchen nach China ausgewanderten Iremern sollen dann die

\* Vom Referenten gesperrt.

türkischen Uiguren die Miniaturmalerei übernommen haben. Von den Uiguren soll sie sodann in die Hände der Mongolen übergegangen sein, wo sie zu einer höfischen Kunst sich abwandelte und nun nach Persien zurückgetragen sein, wo sie die dortigen älteren Malschulen verdrängt haben soll. Und schließlich sollen dann diese manichäischen Miniaturen die Vorstufe fast aller islamischen Miniaturmalereien gewesen sein. Betrachtet man aber nun die abgebildeten Stücke selber, so muß man erkennen, daß hier de facto ganz andere Probleme akut sind und der Behandlung zu unterwerfen gewesen wären als mit Hartnäckigkeit eine Theorie zu verfolgen, bis man vor lauter Theorie nicht mehr die einfach zugänglichen Anhalte und Gegebenheiten sieht. Selbst wenn man die Annahme einer sassanidischen Malschule als ihren Ursprung zugeht, wäre nun das einfache Problem das gewesen, aufzuzeigen, wie diese manichäische Schule sich unter den Einflüssen der zentralasiatischen Kunst und der in ihr in verstärkten ostlichen Kunstelemente und vor allem durch die Berührung mit China stilistisch und motivisch verändert und selber zu einem Mischstil wird, in dem sassanidische von chinesischen und buddhistisch zentralasiatischen Elementen verdrängt werden. anstatt letztere soweit vorzudatieren, daß daraus ein Einfluß von Gandhara Motiven schon auf die sassanidische Malschule wird, von der wir so ziemlich nichts wissen können. Aber auch die Einsicht, daß die buddhistische Malerei Turfans nicht nur eine Angelegenheit von Gandhara, sondern auch von Indien und China ist, muß naturgemäß vorausgesetzt sein, wenn man das Verhältnis von manichäischer zu dieser buddhistischen Kunst richtig erfassen will.

Vorläufig also muß die große Fülle von Problemen, die hier vorliegt, als noch ungelöst gelten, aber es bleibt auch so ein Verdienst von Le Coq, das Material zur weiteren Bearbeitung vorgelegt und dies durch die Veröffentlichung und nicht zu mindest durch seine eigene Entdecker und Forscherlichkeit ermöglicht zu haben. So muß man auch seinen Theorien — selbst wenn sie abzulehnen sind — als fruchttragenden Humus für die richtige Erkenntnis der wir alle zustreben, ansehen.

Soweit weiterhin Veröffentlichungen, die neues Material vorlegen, in Betracht kommen, fällt auf, daß dabei das Gebiet der ostasiatischen Graphik noch immer einen verhältnismäßig breiten Raum einnimmt. Von zwei Tendenzen ist hier eine Neuorientierung beherrscht. Einmal ist es, soweit es das bisher im Vordergrund stehende Gebiet des japanischen Ukiyo-e Holzschnittes betrifft, eine entschiedene Hinneigung zum primitiven Holzschnitt und zu den frühen Meistern. Diese Tendenz kam deutlich in den beiden schon besprochenen Büchern von Kurth über *Die Primitiven des Japanholzschnittes* [3] und dem *Orbis Pictus* Bändchen *Der primitive japanische Holzschnitt*, mit einer Einleitung von Einstein [4] zum Ausdruck (Cicerone, p. 1049). Die andere Tendenz geht darauf aus, über den Rahmen des japanischen Holzschnittes hinaus die ostasiatische Graphik auch in ihren anderen Erscheinungen zu erfassen. So bildete schon der verdienstvolle Versuch von Loewenstein über die *Handzeichnungen der japanischen Holzschnittmeister* [5] eine wichtige Ergänzung zur Literatur und Kenntnis der Ukiyo-e Schule. Erwähnt sei an dieser Stelle in bezug auf dies Thema nur, daß seine Ausführungen nachträglich durch Bernoulli (pag. 11) [6] eine Berichtigung bezüglich der auf Tafel 19 abgebildeten Zeichnung bzw. Vorzeichnung eines Holzschnittes erfahren, die Bernoulli nicht für eine Originalzeichnung, sondern für eine Pause nach einem Holzschnitt hält. Gerade durch die mit der Technik des japanischen Holzschnittes zusammenhängende Art der Vorzeichnung und — wie man sieht — auch vorkommender Nachzeichnungen, ganz abgesehen von den eigentlichen Zeichnungen selber, kompliziert sich gerade dies Gebiet außerordentlich und mag den Sammler dadurch noch besonders reizen. Ein ebenfalls noch wenig bekanntes Gebiet — den chinesischen Farbdruck — hat dann Kurth [8] monographisch behandelt (besprochen Cicerone, pag. 298).

Eine schöne und reizvolle Übersicht über das weite Gebiet der ostasiatischen Graphik gibt nun Bernoulli in seinem Buche *Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik*. [6] Wichtig nicht nur dieser allgemeinen Übersicht wegen, wobei auch die sonst noch viel zu wenig beachteten Steindrucke herangezogen sind und auch der illustrierte Buchdruck mehr als sonst üblich beachtet ist, sondern auch deswegen, weil grundsätzlich unbekanntes und seltenes Material in geschmackvoller und kundiger Auswahl vorgelegt wird. Und zwar handelt es sich um Blätter aus der Sammlung der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin, die dem unermüdeten Eifer und sicherem Gefühl seines Leiters P. Jessen zu verdanken ist, dessen Scheiden wir aufrichtig bedauern. Schon die Provenienz vieler der Blätter ist ja eine vorzügliche. Auktion Gillot, Barboutau, Sammlung Ding und Stiftung Prof. Große. Die Anordnung des Buches ist sympathisch und auch praktisch. Die einzelnen Blätter sind auf dunklen Karton geklebt und mit je einer Seite beschreibenden Textes durchschossen. Eine kurze Einleitung gibt sodann die wissenschaftlichen Angaben und eine Übersicht über den Gesamtbestand der ostasiatischen Graphik. Bernoulli zieht dabei auch die Vorzeichnungen und die Malereien der Ukiyo-e mit in den Bereich der Graphik ein. Was den kunstliterarischen Bildschmuck als solchen betrifft, führt Bernoulli einmal Reproduktionen nach Malereien an, in deren Übertragung eine Abwandlung im Sinne der Graphik einsetzt, besonders wichtig sind hier die sogenannten Lehrbücher der Malerei, sodann die Buchillustration als graphisch selbständige Interpretation des vorliegenden Textes, weiterhin die Schilderungen des Teehaus und Theaterlebens, die Meisbos-Reisehandbücher, die Shung

was mit ihren erotischen Inhalten, sowie Musterbücher Sodann die Einzelblätter und Abreibungen die Erinnerungsblätter, Reklameblätter, Surimono und die Ofuda Pilgerkarten Was die Auswahl der Blätter anbelangt, so sind außer einigen Ukiyo-e Holzschnitten und einer Malerei des Matabei japanische Reproduktionsholzschnitte abgebildet, dann ein koreanisches Blatt und außer chinesischen Farbdrucken auch chinesische Steindrucke und Schwarzdrucke Darstellend kommen somit auch Blätter religiösen und legendarischen Inhalts mit zur Betrachtung Wir können Bearbeiter und Verleger für diese schön zusammengestellte Publikation, die auch so viel Unbekanntes bringt, nur dankbar sein Hoffentlich gibt das Buch auch insofern Anregungen, daß die recht monomanisch gewordene und etwas monopolisierte Beschäftigung mit dem japanischen Holzschnitt, einer freieren Behandlung der ostasiatischen Graphik auch in ihren sonstigen Erscheinungen Platz macht.

Vorläufig haben wir noch eine Neuerscheinung zum Thema des Ukiyo-e Holzschnittes zu verbuchen Es ist eine monographische Behandlung des Oeuvre von Katsukawa Shunsho durch Succo [?]. Aus gerüstet mit dem diffizilen Rüstzeug des Forschers, Kenners und Sammlers entwickelt Succo ein Bild vom Leben und Schaffen dieses Malers, wobei er auch die Gemälde seiner späteren Zeit mit ein bezieht Er ist Hauptmeister der von Miyagawa Choshun begründeten Katsukawa Schule und Schüler des Katsukawa Shunsui Unverkennbar ist der Einfluß des Harunobu auf ihn, dessen Farbigkeit er mit der Strenge klassischer Form zu vereinen sucht Sehr fruchtbar und sehr reich im Darstellenden geschätzt vor allem aber durch seine Darstellungen von Schauspielern, Ringern und Frauen Doch ver mögen wir Succos Urteil, der ihn den »fraglos größten Frauenmaler der ganzen Tokugawazeit« nennt (p. 58), nicht beizustimmen Das sorgfältig zusammengestellte Material läßt die große Fruchtbarkeit dieses Künstlers erkennen Es sind auch zweifellos schöne Blätter darunter Er besaß sicherlich Fleiß Geschmack, zurückhaltende Kraft und viel Gefühl für gefällige Harmonie und ein klares Bildarrangement. Aber doch fehlt das, was den großen Meister ausmacht Die Wärme, der Duft, das unbeschreibliche Faszinanz Er ist zu korrekt und ein wenig sentimental, mehr bieder und anständig als mutig und zu wenig wahrhaft schöpferisch, als daß seine Zugehörigkeit zur klassischen Periode nicht schon das Akademisch Kalte und ein wenig Langweilige verspüren ließe Wie auch in Büchern von Kurth ver müßt man bei aller Anerkennung des Wissens und des Fleißes des Verfassers doch sehr eine tiefere Schulung in der Behandlung stilistischer Probleme An dieser Stelle möchte ich nur meinem Bedenken und Befremden zu dem Satz auf Seite 84 Ausdruck geben, wo Succo schreibt »Der ganze Holzschnitt ist ja im letzten Grunde nichts weiter als Malerei mit andern Mitteln«. Das Buch ist wie alle Bande dieser Serie gut und geschmackvoll ausgestattet.

In völlig neuer Bearbeitung ist sodann noch Kurths Monographie des Suzuki Harunobu in zweiter Auflage [10] erschienen Es ist Kurth gelungen, in das Dunkel, das so hartnäckig Leben und Werk dieses reizvollen Meisters verhüllt, neues Licht zu bringen Vermutlich adliger Abstammung und Schüler des Schauspielermalers Nishimura Shipenaga, als solcher zuerst ebenfalls dem Thema des Blumen porträts zugewendet. Nach dieser ersten Periode eine Zeit des Suchens und der Versuche, zeitweilig unter dem Einfluß der duftigen Zartheit chinesischer Farbendrucke, bis sich jener entscheidende Durchbruch zum polychromen Stil des Vielfarbendruckes vollzieht. Die letzten Jahre sodann eine Zeit der Blüte, des Ruhmes, der Produktivität, ja der Überproduktion und Hochkonjunktur, sogar nach China fanden seine »Brokatdrucke« ihren Weg Er selber Verleger, Künstler und Liebhaber in einer Person umgeben von Schülern und Nachahmern und bald nach seinem frühen Tode (1770) auch von Fälschern geschickt imitiert. Interessant ist hier das Selbstbekenntnis des Shiba Kokan, das Kurth Seite 34 wiedergibt, eines begabten und geschmackvollen Künstlers der leider mit Fälschungen sich genügen ließ, und dessen Blätter schon seit alter Zeit als solche des Harunobu gegolten haben. Viel ist es nicht, was wir so über das Leben dieses Künstlers wissen »Ein Schleier des Geheimnisses liegt über Leben und Tod, über Schaffen und Genießen dieses Frühlingfürsten,« wie Kurth Seite 39 schreibt. Um so verdienstvoller ist es Kurth anzurechnen, daß er verschiedene feste Daten zu geben vermag Einmal in bezug auf die Umwelt des Meisters, wie über die von Harunobu verherrlichten und geliebten und von ihm so oft dargestellten Schönheiten bes der Osen der »Tochter des Ichihouses« und der Tochter des Besitzers der Firma namens Ofuji, eines berühmten Parfümladens in Yedo Dann aber auch in bezug auf das künstlerische Werk des Harunobu, das Kurth in verschiedene Perioden und Gruppen teilt, wobei es ihm gelungen ist, immerhin eine Reihe fest datierter Blätter als Anhaltspunkte für die weitere Gruppierung aufzuzeigen Kurth führt zuerst die Blätter der letzten drei Jahre vor (Kasamoriblätter) und geht sodann auf die Jahre 1765–67, die Zeit der Erfindung des Vielfarbendruckes, zurück Ein vorläufiger Oeuvrekatalog vervollständigt in übersichtlicher Weise diese dem Gegenstand entsprechend oft nur kursorischen und andeutenden Ausführungen Wichtig aber auch deswegen, weil er die Arbeiten der Nachahmer und Fälscher vom originalen Werk des Harunobu abhebt Wir begrüßen diese schon ausgestattete Neuauflage mit Freuden nicht nur weil es Kurth gelungen ist, diesen Künstler greifbarer vor uns hinzustellen und sein Werk gesichtet zu haben, sondern auch wegen der künstlerischen Qualitäten gerade dieses Künstlers, in dessen Werk sich die

feinsten Zuge japanischer Holzschnittkunst mit Anmut und gepflegtester Zartheit offenbaren. •Die innigste Verschmelzung von Naivität und Raffinement, die unlosliche Amalgamierung von Stil und Manier ist des Harunobu künstlerische Eigenart. Und er war bedeutend genug, daß sein Spielen niemals albern, seine Kindlichkeit niemals kindisch wirkt. (Seite 18)

Im Anschluß an die Bände über die Graphik möchte ich das kleine Heft von Jacob über •Schattenschnitte aus Nordchina• (9) erwähnen. Solche Schattenschnitte wurden hergestellt zum Schmuck der Laternen oder dienten als Stickeravorlagen, oder sind nur als Zeitvertreib chinesischer Backfische aufzufassen. Aber in diesen Mustern verbirgt sich ein älterer Symbol und Formenschatz, dem nachzugehen von großer Wichtigkeit ist, was allerdings ohne sinologische Arbeit nicht möglich ist, da, wie bekannt, die chinesische Art der Symbolbildung zum großen Teil auf dem Wege des sprachlichen Gleichlautes erfolgt. Wir hätten gewünscht, daß in den Anmerkungen zu den Tafeln noch etwas eingehender auf diese Dinge eingegangen und daß das Material etwas systematischer zusammengestellt worden wäre. Im übrigen sei die Frage erlaubt, wie die Reproduktionen hergestellt sind? Sie wirken nämlich teilweise so matt und trocken in der Führung der Umriss- und so schematisiert, daß man vermuten könnte, ein Nachzeichner hätte hier die Hand im Spiele gehabt. Jedenfalls möchte man denjenigen, der sich für diese Dinge interessiert, doch lieber auf die Arbeit von Grube •Zur Peking Volkskunde• verweisen, der im Anhang auf 10 Tafeln eine große Reihe solcher Stuckmuster reproduziert hat.

Somit ferner ein noch unbearbeitetes Museumsmaterial in Frage kommt, sei noch auf die Veröffentlichung des Referenten verwiesen, der die japanischen Skulpturen des Ostasiatischen Museums in Köln bearbeitet hat und der Museumveröffentlichung (11) einen kurzen Abriss über die Entwicklung der japanischen Plastik vorangeschickt hat, die es ermöglichen soll, die Einzelbildwerke der Sammlung im Rahmen und Zusammenhang der allgemeinen Entwicklung besser zu verstehen. Leider war es nicht möglich, die Bildwerke aus Japan, die als Belege zitiert werden mußten, mit abzubilden, so daß die Darlegung für den Leser wohl recht unanschaulich und daher langweilig geworden ist.

Wir müssen sodann noch eine Reihe kleiner — allzu kleiner — Veröffentlichungen erwähnen, die zwar kein neues Material bringen, aber bestimmte Einzelthemen, die dem Nichtfachmann weniger bekannt sind, wenigstens anschnitten. So ist die Reihe der Orbis-Pictus Bände durch den Band über •Chinesische Kleinplastik• vermehrt worden (12). O Burchard hat den Bildern einige Worte vorausgeschickt, denn als eine Einleitung kann man diese wohl nicht bezeichnen. Auf zwei Seiten wird einiges über die Grabkeramik und ihre Technik gesagt und dann in ein paar nichtssagenden Sätzen über die gesamte kleinfigurale Kunst von der Wei bis zur Sungzeit — beiläufig gesagt also über einen Zeitraum von etwa 16 Jahrhunderten — hinweggegangen. Das ist um so unbegreiflicher, als gerade China eine außerordentliche und einzigartige Kleinplastik sowohl im künstlerischen wie im darstellenden Sinne besessen hat, und zwar auch noch zur Zeit der gern verlasteten Ming und Nachmingzeit. Es ist nicht wahr, daß die Kleinplastik nach der Sungzeit aufhört eine führende — oder wenigstens sehr bedeutsame — Rolle zu spielen. Wenn Burchard nun schon die wertvollen buddhistischen Kleinbronzen der Wei bis Sungzeit ausscheidet, so hätte er wenigstens die spätere Kleinplastik nicht derart oberflächlich behandeln, bzw. ganze wichtige Gebiete weglassen dürfen. Wir haben hier vor allem neben keramischen Arbeiten (Blanc de Chine, Email sur biscuit) die Figuren in Horn, Bambus, Elfenbein, Steatit und das große Gebiet der geschnittenen Steine. Auch was die spätere buddhistische Kleinplastik betrifft, hätte man wenigstens eine Übersicht über die hauptsächlichsten Typen geben können und vor allem die Unterschiede zwischen den akademischen und bäuerlich provinziellen Richtungen aufzeigen können. Da nun gerade die chinesische Kleinplastik durchaus symbolisch orientiert ist und so stets geblieben ist, und außerdem im Darstellenden sehr reich und ergebnisreich ist, so hätte es nahe gelegen, auch diese Seite der Darstellung und Bedeutung zu berücksichtigen. Zumal damit einem weiteren Kreis von Interessenten, an den sich ein Buch sich doch wendet, gedient gewesen wäre, denn man begegnet solchen Darstellungen doch überall. Ich weise beispielsweise auf die verschiedenen Typen der Lohan's hin, auf die Kuan yin Formen auf Darstellungen des Ho-shang, Ta mo, auf die zahlreichen Typen der Pah sien, des Kuan ti Wen chang, des Confucius, des Pent sung des Tung fang so und der Gottheiten der Volksreligion wie die Chiu niang niang, die neun Göttinnen u. a. m. Aber Burchard ist nicht einmal bemüht, die abgebildeten Stücke näher zu bezeichnen. Was Datierungen anbetrifft, möchte ich noch anmerken, daß die Figur Tafel 33 unmöglich vor die Mingzeit und Tafel 20 kaum vor Sung anzusetzen ist.

Noch unbegreiflicher aber ist, daß Burchard zu gleicher Zeit ein populäres Bandchen über •Chinesische Grabkeramik• (13) veröffentlicht, in dem er von 15 in Frage kommenden Abbildungen nicht weniger als 12 Abbildungen, die er schon im Orbis-Pictus-Band gebracht hat, wiederholt. Das ist für den Leser, und ich meine auch für den Verleger schon eine Zumutung und unverantwortlich, zumal es Grabfiguren in großer Anzahl gibt. Ganz abgesehen davon, daß einige der Stücke bereits im Buch von Kummel zu finden sind. Hoffentlich hört diese Art des ewigen Nachdrucks und Wiederholens jetzt

endlich einmal auf. Ein weiteres Bändchen von Burchard in der Bibliothek der Kunstgeschichte behandelt die chinesischen Bronzegefäße [14]. Dieser Band ist sorgfältiger zusammengestellt. Doch hatten wir auch hier statt einer Reihe schon bekannter Stücke lieber weniger Bekanntes gesehen etwa einige Abbildungen nach dem Katalog der prächtvollen Sammlung Sumitomo Osaka.

In derselben Serie hat W. Cohn zwei Bändchen über »Ostasiatische Porträtmalerei« [15] und »Altbuddhistische Malerei Japans« [16] veröffentlicht. Beide Themen sind glücklich gewählt. Literarische Nachrichten über Porträts geben weit zurück, ohne daß uns vor dem 7. Jahrhundert etwas erhalten wäre. Im übrigen sind es wesentlich die in Japan erhaltenen oder entstandenen Malereien, die uns Aufschluß über die ostasiatische Porträtkunst und ihre Auffassung gewähren. Diese Auffassung geht weit über die im Abendland herrschende hinaus. Eng nach der einen Seite mit der Ahnenverehrung verbunden, nach der andern Seite aber auch mit dem so stark ausgeprägten Heroenkult, um dann darüber hinaus auch ins Genrefache abzuweichen. Nach kurzen allgemeinen Orientierungen gibt Cohn eine kurze historische Skizze der historischen Entwicklung, und gibt Beispiele beginnend mit dem frühen Bild des Shoto ku Taishi bis zu einem chinesischen Ahnenporträt des 18. Jahrhunderts, wobei er hauptsächlich die Porträts der Priester und Patriarchen und der großen Männer der japanischen Geschichte heranzieht. Auch in das Gebiet der altbuddhistischen Malerei ihrer Grundzüge, Darstellungsmotive und Entwicklung weiß Cohn in seinem zweiten Bändchen gut und klar einzuführen. Schade nur, daß Umfang und Abbildungsformat dieser Bände so völlig unzu reichend sind. Ich möchte wünschen, daß Cohn noch einmal in ausführlicher Art sich einer Arbeit über die buddhistische Malerei unterzieht.

Ein Vortrag vor kunstfreundlichen Laien hat Ernst Große, dem Altmeister aller ostasiatischen Kunstforschung, Veranlassung gegeben, ein kleines Büchlein über die Ostasiatische Plastik zu veröffentlichen [17]. Irgend welches Neues will Große hier nicht geben und hat er auch nicht gegeben, es sei denn, daß zu vermerken ist, wie er die abtastbare Kleinplastik als durchaus selbständiges Gebiet der anschaulichen Großplastik gegenüberstellt. Im übrigen gibt Große eine kurze Skizze über den bekannten Verlauf der plastischen Entwicklung, wobei er auch auf einige Zusammenhänge mit der religiösen Entwicklung hinweist, und bespricht sodann Art und Grundzüge dieser durchaus religiösen Kunst. Nur der Titel des Buches erscheint mir nicht richtig. Denn in Anbetracht dessen, daß Große im wesentlichen nur das japanische Material behandelt oder an ihr die Probleme entwickelt, wäre es besser gewesen, dieser Einschränkung auch im Titel Ausdruck zu geben. Schon deswegen damit man nicht zu unnötigen Widersprüchen geneigt sein braucht, die sich vor allem in Hinblick auf die großen Lücken, die die Betrachtung bezüglich der chinesischen Großplastik im Stein und der reichhaltigen figuralen Kleinkunst aufweist, einstellen. Für Große bleibt die buddhistische Plastik bei aller verstandnisvollen Ehrfurcht doch ein Fremdkörper im Rahmen der ostasiatischen Kultur und Weltanschauung. Ihm entspricht lebensmäßig mehr die gewählte aristokratische Kunst des Interieurs und das Beschauliche. Gepflegte das genüßreich und kultiviert Bedachtvolle, das individuell Verkörperte des Geistigen oder ihre persönliche Ausprägung in der Lebenshaltung. Also auch mehr die Objekte der Malerei, der Kleinkunst, der Keramik und der vielen Kostbarkeiten, die in Ostasien so unmittelbar mit der Lebenspraxis verbunden sind. Aber es wird stets wertvoll sein, was Große über ostasiatische Kunst und Kultur äußert, auch wenn er selber zu diesem oder jenem Thema nicht ein ganz unmittelbares Verhältnis hat. Nicht unvermerkt sei auch, daß Großes Sprache Qualitäten einer gepflegten, persönlichen und doch ganz unhöflichen Prosa aufweist, die an den Briefstil und das Schrifttum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erinnert. Nur eins ist bei diesem Büchlein unverstänlich. Die geradezu selten schlechten Kleeheft und ihr Druck. Diese Abbildungen anzusehen, ist eine Qual, besonders für alle, denen das Erinnerungsbild dieser Skulpturen noch lebendig ist. Hier sollte der Verleger bei einer — wie ich höre beabsichtigten — Neuauflage dringend ein Versäumtes wieder gut machen, und damit seiner Pflicht nicht nur gegenüber den Bildwerken und dem Leser sondern auch gegenüber dem Autor nachkommen.

Nicht weniger als das gesamte Gebiet der chinesischen Kunst sucht Bachofer in einem kleinen populären Büchlein [18] mit etwa 40 — noch dazu in großen Lettern gedruckten — Seiten und mit 20 Abbildungen darzustellen. Es ist nicht verwunderlich, wenn dabei nicht viel herauskommen kann, auch wenn Bachofer sich sichtlich bemüht und in der Darstellung nicht ungeschickt vorgeht. Aber abgesehen von dem unmöglichen Format, ist es doch wohl kaum ratsam, nur mit sehr beschränkten Mitteln die gesamte Kunst eines riesenreichen darzustellen zu wollen. Leider überträgt Bachofer auch hier europäische Stilbegriffe ohne weiteres auf ganz fremde Kulturgebiete, wie er es schon in seinem Holzschnittbuch [19] getan hat. Ich habe auf das Bedenkliche solcher Art schon hingewiesen. Doch liest man unter den Titelkopfen der Seiten auch in diesem seinem Buche (und zwar mit großem Bedenken, wohn das führen soll, wenn das jetzt Mode wird), Klassifikationen wie Frühklassik, Klassik, Auflockerung, Eroberung des Raumes, malerischer Stil, Barock, Klassizismus usw. Alles das ist schade, denn Bachofer besitzt zweifellos große Qualitäten. Auch der Versuch von



Diez [20] ist ein solcher mit unzulänglichen Mitteln und mit falschen Fragestellungen. Wir können die Materie der chinesischen Kunst in ihrer Gesamtheit vom kunstgeschichtlichen her noch gar nicht (oder vielleicht überhaupt nie) fassen — höchstens vom Philosophischen her einen zentralen Punkt zu gewinnen suchen — von dem aus eine systematische Erfassung des konstitutiven Wesens sich ermöglichen um so auch zu einer systematischen Erfassung aller künstlerischen Konkretionen zu kommen. Versuche einer zusammenhängenden Behandlung der chinesischen Kunstgeschichte hat es ja schon mehrere gegeben. Und alle mit demselben negativen Ergebnis. Dazu gehört auch das Werk von Fenelossa, das jetzt in zweiter Auflage erschienen ist [21]. Ob das zu rechtfertigen ist, bleibt eine Frage. Sicherlich hat Haras Bearbeitung viel verbessert und sicherlich ist auch Fenelossa ein Forscher und Praktiker von großem Wissen und Geschick gewesen. Aber das alles hindert nicht, daß das Buch noch so durchsetzt ist mit Irrtümern oder vagen und ungenauen Darlegungen und in den Grundansichten und den dargelegten Theorien wie der pazifischen und mesopotamischen Einflüsse und in der Einstellung zum graeco-buddhistischen Problem überholt, daß man diesem unveränderten Neudruck keine rechte Freude abgewinnen kann. Eine nähere Besprechung will ich mir für ein anderes Mal vorbehalten, da an dieser Stelle der Inhalt der ersten Auflage als bekannt vorausgesetzt werden kann. Nur auf eine Kleinigkeit, die aber als Symptom nicht unbezeichnend ist, sei noch verwiesen. Fenelossa bildet auf Tafel 20 eine Figur ab, die ihm zugleich als Beleg des griechischen Einflusses und zwar für die Zeit des 6.—7. Jahrhunderts dient. Nun ist diese Figur das Gegenstück zu einer anderen im Horiugi, aber nicht — wie die andere — Original, sondern eine Kopie vermutlich aus dem 12. Jahrhundert, und unterscheidet sich wesentlich von dem — originalen — Gegenstück. Durch solche und ähnliche Ungenauigkeiten wird seinen Ausführungen natürlich dauernd der Boden entzogen.

Wir müssen bei dieser Übersicht über die Neuerscheinungen noch einige Arbeiten erwähnen, die zwar nicht der Kunstgeschichte direkt angehören, aber doch in inniger Verbindung mit der Kunstforschung stehen und für diese höchst wertvoll sind. Es sind dies Arbeiten, die zum Inhalt religionsgeschichtliche, ikonographische und literarische Themen haben und die um so bemerkenswerter sind, als wir ja leider nicht sehr gesegnet mit derartigen Arbeiten sind, ja das Wichtigste — und zwar in reichster Fülle — noch der dringenden Bearbeitung harret. Daß solche dann nicht ohne Assistenz der Kunstforschung, oder ohne gründliche kunstgeschichtliche Kenntnisse erfolgen mögen, sei erhellt. Vorweg verweise ich nochmal auf den schon besprochenen populären Sammelband „Licht des Ostens“ [22], der weniger wichtig durch die etwas kursorische und lückenhafte Darlegung der Kunst als durch die Art einer zusammenhängenden Behandlung der verschiedenen Kulturäußerungen ist. So sind insbesondere — die auch für die Erfassung der Kunst wichtigen Beiträge — von Kern über die astrale Weltanschauung der alten Chinesen und über die beiden großen Religionssysteme des Confucianismus und Taoismus zu nennen, weiterhin der Aufsatz über die Religion im chinesischen Volksleben von Öhler, der eine nennenswerte Ergänzung der Arbeiten von Grube und de Groot darstellt. Über den japanischen Shintoismus und Buddhismus unterrichtet dann weiterhin Gundert.

Einen interessanten Beitrag zur Kenntnis des Shintoismus hat sodann Schurhammer in seinem Buche „Shinto. Der Weg der Götter in Japan“ [23] gegeben. Als Hauptquelle dienten ihm mehrere im Besitz der Gesellschaft Jesu befindliche Handschriftenbände von Missionsbriefen und Berichten aus Japan aus dem 16. und 17. Jahrhundert und die *Cartas de Japao* Evras 1598. Schurhammer ergänzt diese alten Berichte auf Grund der modernen Forschung, vor allem der Arbeiten von Papinot und Florenz und des letzteren Übersetzungen des Nihongi, Kojiki und Kogoshū. In der Tat sind diese alten Berichte — auch wenn sie begreiflicherweise in ihrer Auffassung und Einstellung ablehnend und intolerant sind — äußerst interessant und geben der ganzen Darstellung eine besondere Lebendigkeit. In Schilderungen von Augenzeugen leben hier lastvergangene Geschehnisse wieder auf. So lesen wir u. a. von den schweren Bußübungen eines Verehrers der Sonnengötter von dem Gionfest in Kyoto vom Tempel Miya-ima und dem Kasuga Tempel in Nara über die Verehrung des Michizane in Settsu und von einem Fest ihm zu Ehren in Sakai, von einem Besuche des Grabes von Hideyoshi, sodann von Exorzismen, Wallfahrten und persönlichen Riten wie beim Tode oder bei der Reinigungsperiode der Frau und endlich von Berichten über den trostlosen Zustand des Mikado-palastes und über die Lebenshaltung des Kaisers. Schurhammer hat die alten Berichte ergänzt und systematisch geordnet und kommt so zu einer übersichtlichen Darlegung des Shintoismus seiner Mythologie seiner Mischformen, Götter, Tempel, Kulte und Ethik. Wir erfahren vorerst von den Generationen der himmlischen Geister, den Mythen der Weltentstehung, den fünf Generationen der irdischen Geister, von der Gründung Japans durch den Urenkel Ninigi's dem späteren Jimmu-tennō. Auch die vergleichende Mythologieforschung wird hier reiches Material finden. Der Tod der Izanami bei Geburt des Feuergottes, das Suchen des Gatten in der Unterwelt nach der Verstorbenen, seine Reinigung, das Treiben des Susano-o's, die Überlistung der gekrankten Sonnengötter, die Verbannung des Susano-o's auf die Erde, wo er eine Jungfrau aus der Gewalt einer Schlange befreit — alles das sind Züge, die zu Grundmotiven auch anderer Mythologien gehören. Schurhammer behandelt dann die Shintogötter der historischen Zeit, unter denen

hauptsächlich zu nennen sind die acht Personen des Jimmu tennô, der Jingu Kôgô, des Kriegsgottes Hachiman, des Fujiwara Kamatari, des zum Gott der Kalligraphie erhobenen Sugawara Michizane und der drei in der Geschichte so berühmten Männer des Oda Nobunaga, des Toyotomi Hideoshi und des Tokugawa Ieyasu. Weiterhin werden die als göttliche Erscheinungsformen geltenden Objekte der Natur behandelt: die Tiere, Bäume, Berge und Steine. Etwas kurz ist das Kapitel über den Ryôbu Shintô, d. h. die Vermischung des Shintoismus mit dem Buddhismus, wobei wir eine endlose Identifikation von Kami und Hotoke's erleben, und das Kapitel über die Mikadoverehrung. Auch wäre es interessant gewesen, wenn Schurhammer noch auf die Beziehungen und Parallelen zwischen Shintoismus und dem chinesischen Confucianismus und Vulgartaismus eingegangen wäre. Uns interessiert dann noch besonders, daß Schurhammer auch auf die Tempelanlagen und Kulthandlungen eingeht. Daß dies überhaupt geschieht und daß dem religionsgeschichtlichen Buche 114 Abbildungen beigegeben sind, das soll mit Dankbarkeit und Freude vermerkt sein. Schade ist nur, daß das architektonische Urteil des Verfassers sich als nicht ganz zutreffend und sicher herabsetzt, was vor allem auch in der Auswahl der Bilder zum Ausdruck kommt. Hier gibt er nicht weniger als 70 schwarze und farbige Abbildungen der Nikko-Bauten, die er auch als einzige Bauten eingehender beschreibt, und die nach seinem Urteil (pag. 95) «das Herrlichste, was Japan in dieser Beziehung geschaffen hat» sind. Nun sind diese Bauten wohl wichtig sowohl architektonisch als auch besonders im Hinblick auf das Thema des späteren Shintoismus. Was aber seine Bewertung betrifft, so muß entschieden dagegen protestiert werden. Die übermäßige Illustration dieser späten, prunkhaft überladenen Bauten fällt aber um so schwerer ins Gewicht, als Schurhammer unbefriedigenderweise von den alten, shintoistischen Bauten — wie denen von Ise, Isekiusima Miya jima (Aki), Idzumo u. a. nur eine einzige kleine Abbildung und eine Übersichtszeichnung gibt. Gerade diese Bauten aber zeigen nicht nur die ursprüngliche Bauart Japans, sondern auch die des reinen Shintoismus und sind durch ihre Einfachheit und ihren Ernst und ihre großartige Verbundenheit mit der Landschaft viel bezeichnender und wertvoller als die späten Bauten, deren Stil ganz in dem buddhistischen Bauart aufgegangen ist. Was die Ausstattung des Buches betrifft, so soll die Mühe des Verlegers wohl anerkannt sein, aber an großem Geschmack scheint er nicht zu leiden. So sind die zahlreichen Farbtafeln recht unumgänglich, was allerdings wohl auch an den Vorlagen liegt, die scheinbar aus den in Japan kauflichen kolorierten Aufnahmen bestehen, die für jene Reisenden bestimmt sind, die auf Grund ihres Murray pflichtschuldigst die Nikko Tempel besuchen und sie natürlich mit allen ihren drei Badekersternen wundervoll finden. Auch sehe ich nicht recht ein, weshalb das Buch in zwei (einer deutschen und einer englischen) Sprachkolumnen gedruckt ist.

Endlich haben wir noch die unendlich mühevollen und für die Kunstforschung so wichtigen Monographie von de Visser über die «Arhats in China and Japan» [24] zu erwähnen, die schon in mehreren Aufsätzen in der Ostasiatischen Zeitschrift bekannt gemacht war. De Visser ist ja «Spezialist» für solche monographische Themen, die den Gebieten der Religionsgeschichte, Ikonographie, Kunstgeschichte und Folklore angehören. Der Verfasser gibt vorweg eine Erklärung der Arhat-Bezeichnung und der verschiedenen Übersetzungen ins Chinesische, sowie des Wesens und der geistigen Disposition dieses Typus. Er entwickelt sodann die verschiedenen indischen Gruppen der 500 Arhats und der 16 Arhats sowie sie in der chinesischen Übersetzungsliteratur und in den Pilgerberichten Chinas eine Erwähnung finden und von Bedeutung sind. Seine ursprüngliche Vermutung des hunayanistischen Ursprungs des Arhats und der Arhat Verehrung korrigiert der Verfasser im Anschluß an die Ausführungen von Lévy und Chavannes dahin, daß er im Arhatstypus eine Kombination von hunayanistischen und mahayanistischen Ideen sieht. Die 16 indischen Arhats werden sodann vorgeführt und auch ihre Stellung im Lamaismus beleuchtet. In den eigentlichen Hauptteilen seiner Arbeit gibt de Visser dann an Hand sowohl der literarischen Dokumente als auch der Denkmäler — vornehmlich der Arhatmalereien — eine geordnete Übersicht über die in Ostasien vorkommenden und verehrten Lobhatten, ihre Ikonographie und historische Entwicklung. Eine bedeutende Rolle spielt dabei der Wechsel von der Serie der 16 zu jener der 48 Arhats und die Namenveränderung in der neueren Zeit. Im Anschluß daran berichtet der Verfasser über Arhatlegenden aus chinesischen Werken des 6.—13. Jahrhunderts und einem japanischen Werke vom Jahre 1702 und schließt mit einem Kapitel über die zu Ehren der 16 Arhats in der Sôdô Sekte stattfindenden Zeremonien. Das ganze Material ist so geordnet, daß jeweils die Gruppe der 500 und der 16 und 48 Arhats in Indien, China und Japan zusammengefaßt sind. Ich muß es mir versagen auf den äußerst detaillierten Inhalt näher einzugehen, der sich nur durch ein genaues Studium der prächtigen Arbeit selber enthüllen läßt. Jedenfalls hat der Verfasser das Material der Arhatdarstellungen dem Kunstforscher in neuer und reicher Ordnung dargereicht. Schade nur, daß die beigegebenen Tafeln so miserabel gedruckt sind.

Zum Schluß weise ich noch auf das kleine Buch von E. Erkes über «Die Geschichte der chinesischen Literatur» [25] hin, das einen knappen und äußerst klaren und anregenden Überblick über die Entwicklung, Quellen und Arten der chinesischen Literatur vermittelt, anregend auch dadurch, daß der Verfasser die Geschichte der Literatur im Zusammenhang mit der allgemeinen Geschichte behandelt. Ein

wenig ausführlicher hätten wir nur gern die auf den historisch mythologischen Roman und die Novelle und das Märchen bezüglichen Stellen behandelt gesehen weil sich gerade hier auch für die Kenntnis der in der bildenden Kunst dargestellten Typen wichtiges Material findet, das leider noch so wenig bearbeitet ist. Auch wäre für eine Neuauflage zu wünschen, daß der Verfasser als nützliche Handhabe die in europäischen Sprachen erschienenen Übersetzungen angeben würde.

# NEUE WERKE ÜBER CHINESISCHE KERAMIK

Von ERNST ZIMMERMANN

- 1 B. Laufers The beginnings of Porcelain in China with a technical report of K. W. Nichols twelve plates and two text figures (Field Museum of Natural history, Publication 192 Anthropological series Vol. XV, No. 2) Chicago 1917
- 2 Rosch Reitz Catalogue of an Exhibition of early Chinese Pottery and Sculpture New York 1916 (the Metropolitan Museum of Art).
- 3 A. L. Hetherington The early ceramic Wares of China with one hundred illustrations of which twelve are in colour London 1922.
- 4 W. L. Hobson The wares of the Ming Dynasty London, Benn Brothers limited With one hundred and twenty eight illustrations of which eleven in colour
- 5 R. L. Hobson and A. L. Hetherington, The Art of Potter from the Han dynasty to the end of the Ming illustrated in a series of 192 examples London Ernest Benn 1923
- 6 Transactions of the Oriental ceramic society 1921—22 und 1922—23 for private circulation only published in London for the oriental ceramic society by Benn Brothers limited 1923
- 7 O. Rücker Embden Chinesische Frühkeramik eine Einführung mit 42 Abbildungen im Text und 46 Tafeln davon 24 farbig sowie einer Karte Leipzig 1922.
- 8 Ernst Zimmermann, Chinesisches Porzellan und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas. 2. Auflage Bd I Text Bd II Abbildungen. Leipzig Klinkhardt & Biermann 1923
- 9 Henri Rivière La céramique dans l'art d'extrême Orient. Recueil de cent planches en couleurs reproduisant les plus belles pièces originales choisies dans les musées et les collections privées françaises et étrangères Préface de Charles Vigner Paris Albert Lewy 1921
- 10 M. de Vasselot et M. de Balfot Documents d'art dans la musée du Louvre.
  - 1 De l'époque des Hans à l'époque des Mings
  - 2 De l'époque de K'ang Hsi à nos jours Paris Edition Albert Morancé 1922.

\* \* \*

Das große Interesse das jetzt die ganze gebildete Welt für die endlich in ihrer vollen Bedeutung erkannte chinesische Kunst durchzieht hat in letzter Zeit auch eine ganze Reihe von Werken über die chinesische Keramik erscheinen lassen die über dasjenige Gebiet, mit dem ihre allgemeine Wert schätzung und ihre wissenschaftliche Erforschung zuerst begonnen hat. Leider ist der größte Teil dieser Werke im Auslande erschienen

Zuerst sei hier auf B. Laufers The beginnings of Porcelain in China with a technical report of K. W. Nichols twelve plates and two text figures (Field Museum of Natural history Publication 192 Anthropological series Vol. XV, No. 2) Chicago 1917 hingewiesen in dem der um die Erforschung der Anfänge der chinesischen Keramik so verdiente Verfasser eine ganze Reihe von auf Grund neuer Funde oder neuer literarischer Forschungen gemachter Feststellungen veröffentlicht hat. Das Wichtigste ist hier wohl der Hinweis auf eine ganze Reihe von ihm in China in und um Si nangfu in der Provinz Shensi in Gräbern aufgefundenen auf neun Tafeln wiederergegebenen Vasen die alle von kugelförmiger Form und meist mit engerem kurzem Hals starke Verwandtschaft mit jenem so häufig vorkommenden Typus von Vasen zeigen die jetzt allgemein in die Han zeit datiert zu werden pflegen. Doch sind sie wie schon die Wiedergaben zeigen weit roher gearbeitet und vor allem — das ist das eigentlich Wichtige an ihnen — zeigen sie eine von allen bis jetzt bekannten keramischen Erzeugnissen der Hanzeit völlig abweichende Masse und Glasur und zwar eine solche, die auf eine weit höhere keramische Entwicklungsstufe hinzuweisen scheint in der das Porzellan bereits erfunden war oder man doch schon ziemlich dicht vor seiner Erfindung stand. Und eins geht aus den beigegebenen chemischen Analysen vom Geologen K. W. Nichols auch mit Sicherheit hervor die Glasur dieser Gefäße stellt in der Tat schon eine Porzellan glasur dar. Sie enthält alle Bestandteile, die eine solche enthalten muß. Damit war damals wenigstens eine Glasur gewonnen, die eine beträchtliche Widerstandskraft besaß die sich indes doch nicht als so stark erwiesen hat um das Vervittern in der Erde, das bei einer richtigen Porzellan glasur wohl kaum in dem Maße der Fall gewesen wäre wie hier bei manchen der Stücken verhindern zu können. Schwieriger steht es dagegen um die Bestimmung der Masse die bereits verglast, doch noch äußerst unvollkommen ist. Stellt diese schon wirklich Porzellan oder eine Art Porzellan dar? Von den bekannten äußeren Kennzeichen desselben zeigt sie so gut wie nichts. Wissenschaftlich ist aber Porzellan sehr schwer beizukommen. Die Chemie versagt hier bekanntlich so gut wie ganz, da alle Töne ja dieselbe chemische Zusammensetzung zeigen. Nur physikalische Methoden können einigermaßen helfen die mikroskopische Untersuchungen von Dünnschliffen. Diese jedoch sind hier sehr schwierig gewesen und was sie festgestellt haben dürfte kaum schon genügen um bereits ein so weit vorgeschrittenes Erzeugnis mit Sicherheit annehmen zu können. Und dann erhebt sich auch noch die Frage war die hier vorliegende Masse eine von der Natur gegebene (be

kannlich finden sich in der Natur bisweilen Stoffe aus denen man unmittelbar ohne weitere Zutaten Porzellan herstellen kann) oder war sie eine bewußt zusammengesetzte. Für die Entwicklung oder gar für die „Erfindung“ des Porzellans besagen daher diese neuen Funde bisher noch nicht allzuviel. Man muß auf weitere Funde warten. Doch daß das Prinzip der Porzellanmasse damals schon befolgt wurde das dürfte durch diese Funde erwiesen sein.

Es folgt dann eine Abhandlung über das Alter des chinesischen Porzellans auf Grund literarischer Quellen. Laufer bringt hier als etwas ganz Neues eine Stelle aus dem Bericht eines 671—693 Indien besuchenden Pilgers, die meines Erachtens freilich für das Porzellan kaum etwas besagt. Denn wenn hier von chinesischen keramischen Erzeugnissen (ts'e) die Rede ist, die damals sowohl glasiert wie unglasiert in China vorkamen, so kann damit doch kaum Porzellan gemeint sein, denn unglasiertes Porzellan (Bskun) das auch später in China selten und dann fast nur bei figürlichen Arbeiten vor kommt, wird damals schwerlich nach Indien exportiert worden sein. Weiter gibt Laufer eine bisher gleichfalls noch nicht benutzte Quelle an, die auf einige noch nicht bekannte keramische Fabrikationsstätten der Tangzeit verweist und er behandelt dann die bereits so viel umstrittene Frage über die Bedeutung des oben genannten Wortes ts'e in dem er die Bezeichnung für eine sehr fortgeschrittene Gattung der Töpferei mit den charakteristischen Merkmalen des Porzellans oder wenigstens einer porzellanartigen Masse sehen will, was mir jedoch nicht ganz einleuchtet. Will es kann damit ebenso auch eine im Gegensatz zu den früheren schwach gebrannten, jetzt ganz fest gebrannte Masse bezeichnet worden sein, deren Entstehung wohl auch das Aufkommen einer neuen Bezeichnung veranlaßt haben konnte. Es folgt weiter eine Abhandlung über die ersten die Verwendung von Kaolin betreffenden Mitteilungen in der er auf eine noch frühere Nachricht als die bekannten einst von Hirth gegebenen hinweist, die sich in der Pie lu findet, die vor dem 5. Jahrhundert n. Chr. geschrieben sein muß, in der freilich von einer Verwendung von Kaolin zu keramischen Zwecken noch nicht die Rede ist. Von größerer Bedeutung ist dann eine Abhandlung über die Einführung der Glasur in China. Hier finden sich einige Stellen aus denen mit Sicherheit hervorgehen scheint, daß diese den Chinesen aus dem westlichen Asien zugekommen ist, ferner daß sie bereits wie dies ja auch die Grabfunde zu Testatrain scheinen, in der Hanzeit bekannt war, und daß sie damals auch bereits zu architektonischen Zwecken verwandt wurde. Ja, er kann hier sogar ein dem 3. Jahrhundert n. Chr. angehörendes Rezept anführen, das nur als ein Glasurrezept angesehen werden kann. Dies alles dürfte wohl zu den wichtigsten Ergebnissen der Laufersehen Schrift gehören. Mehr negativer Natur wenigstens für die Geschichte der chinesischen Keramik ist seine Annahme, daß die bekannten so viel umstrittenen Murrhinen-Gefäße der Römer nicht wie vielfach angenommen, chinesische Porzellane dargestellt haben, sondern platierte Tonwaren aus Persien, aus dem Iran oder Ägypten, eine Annahme die freilich auch noch sehr der Nachprüfung bedarf. Meines Erachtens spricht alles, was wir über diese so rätselhaften Erzeugnisse aus den Schriften der Römer und Griechen wissen, ebenso für wie gegen Laufers Hypothese. Und die wichtige Frage, ob wir aus dieser Zeit und diesen Ländern keramische Erzeugnisse, die den Beschreibungen jener einigermaßen entsprechen, wirklich kennen, läßt Laufer vollends offen. Im letzten Kapitel gibt Laufer dann eine sehr ausführliche, äußerst kenntnisreiche Darstellung über die Geschichte und Verbreitung der Töpferei und kommt dabei für China zu dem Schluß, daß es auch diese wohl der westlichen Keramik entlehnt hat. Damit erscheint dann die chinesische Keramik, falls auch die Glasur der gleichen Quelle entnommen wäre, in ihren ersten Anfängen auch technisch weit weniger selbständig als später, eine Annahme jedoch, die Chinas sonstiges Verdienst um die Entwicklung der Töpferei in keiner Weise beeinträchtigen dürfte.

Einen sehr bedeutenden Zuwachs zu unserer Materialkenntnis auf dem Gebiet der frühen chinesischen Keramik stellt dann der Catalogue of an Exhibition of early Chinese Pottery and Sculpture by Bosch Reitz New York 1916 (the Metropolitan Museum of Art) dar. Diese Ausstellung war wohl die reichste, die es bisher auf diesem Gebiet gegeben hat. Sie umfaßte 230 Stücke, die hier sämtlich in ausreichenden Abbildungen wiedergegeben sind, ging von der Tang bis zur Yuan-dynastie und führte auch einige koreanische Arbeiten vor. Beigegeben ist dem Katalog eine Abhandlung über die keramischen Erzeugnisse der Sungzeit von Rose Sackler Williams, die freilich schon einmal im Katalog der 1914 in New York veranstalteten Ausstellung von chinesischen, japanischen und koreanischen Töpfereien abgedruckt war. Diese Abhandlung beruht zum ersten Male auf in China selbst für dies Gebiet gemachten Studien, faßt das, was wir über diese Zeit wissen, gut zusammen, bespricht auch zum ersten Male Stücke, die sich in chinesischen Sammlungen befinden und gibt zum Schluß der Beschreibungen der einzelnen Typen Anweisungen für die Identifizierung. Allzuviel Neues enthält die Schrift freilich nicht, auch nicht immer gleich Brauchbares, da das, was hier durch Benutzung von Überlieferungen und Angaben chinesischer Sammler gewonnen erscheint, unmittelbaren wissenschaftlichen Wert wohl kaum besitzen dürfte. Der Katalog ist recht klar und deutlich abgefaßt. Bei den Ursprungsangaben der einzelnen Stücke sollte man aber doch endlich anfangen, deutlicher zu betonen (worauf ich auch in der neuen Auflage meines Chinawerks hingewiesen), daß man in sehr vielen, wenn nicht in den meisten

Fallen, in Anbetracht der vielen die eigentlich führenden Werkstätten nachahmenden Fabriken bis jetzt doch eigentlich immer nur von Typen reden kann und nicht schon von den Erzeugnissen ganz bestimmter Fabriken. Denn mehr vermag man wirklich nicht zur Zeit über diese Dinge zu sagen. Und noch schlummer steht es mit den Datierungen. Auch hier muß endlich die bisher ganz allgemein geübte, durch nichts begründete Praxis aufhören, bei gleichem Typus alles Bessere der Sung, alles Mindervertigere der Mongo'ezeit zuzuschreiben. Die chinesischen Quellen bieten dafür auch nicht den geringsten Anhalt, beweisen eher das Gegenteil und was die chinesische Tradition in dieser Beziehung sagt, ist wohl, wie Tradition immer, von nicht zu großem Belang. Mag diese auch in China noch immer etwas sicherer sein als bei uns, hier liegt dafür der Verdacht vor, daß man die künstlerischen Resultate einer Fremdherrschaft gern herabsetzen möchte. Beides, sowohl diese örtlichen wie die zeitlichen Zuschreibungen sind immer noch Jugendsünden unserer Erforschung der chinesischen Keramik, die aber nicht schnell genug abgelegt werden können, sofern wir auch auf diesem Gebiet zu wirklich wissenschaftlichen Resultaten gelangen wollen.

Über die ersten Perioden der chinesischen Keramik handelt auch das Werk A. L. Hetherington *The early ceramic Wares of China with one hundred illustrations, of which twelve are in colour*, London 1922<sup>1</sup>. Es hat sich ersichtlich zunächst die Aufgabe gestellt, wenigstens für den ersten Band von Hobsons bekanntem, verdienstvollem, leider jedoch kaum mehr zu beschaffendem Werk über die chinesische Keramik einenmäßigen Ersatz zu schaffen. Es stützt sich daher in der Hauptsache, indem es dessen Inhalt stark vereinfacht ganz auf dasselbe, geht aber mehr, als jener es getan, auch auf das rein Geschichtliche und rein Technische ein, wobei vor allem zum ersten Male die farbigen Glasuren dieser Zeit ausführlicher behandelt werden. Bei der Illustrierung hat das Buch weniger die großen Schlager, die Hauptstücke dieser Zeit, die heute doch die wenigsten noch zu erwerben umstände sind berücksichtigt, als vielmehr die häufiger vorkommenden, mehr typischen Stücke, die leichter gesammelt werden können und dabei nicht solche, die jedem heute leicht zugänglich sind, viel mehr in erster Linie Arbeiten, die sich in Privatsammlungen befinden. Der Verfasser wendet sich an die noch lernbegierigen Sammler, bietet jedoch auch dem auf diesem Gebiet schon Bewanderten manches neue und recht interessante Stück dar. Die Darstellung geschichtlicher Entwicklung und Zuschreibung in einzelne Stücke ruht ganz auf den bekannten Ergebnissen der Hobsonschen Forschungen. Neues findet sich in dieser Beziehung kaum, dafür aber manche wertvolle Ergänzung auf Grund des inzwischen neu hinzugekommenen Materials. Dabei fehlen jedoch merkwürdigerweise noch ganz die Erzeugnisse mit dem schon etwas verglasten Scherben und der porzellanartigen Glasur, die Läufer in seinem oben erwähnten Werk so ausführlich besprochen hat. Unter den hier ganz neu eingeführten, erst nach dem Erscheinen des Hobsonschen Werkes zu uns gelangten Stücken sind mit die interessantesten die nicht weit von Tsinpichou in Kichnowan gefundenen, im Stil des Ting yaos gehaltenen Erzeugnisse mit meist roten, bisweilen jedoch auch blauen Haarrissen, die für uns einen ganz neuen Typus darstellen. Sie wurden anfangs für Arbeiten des in den chinesischen Quellen vielfach erwähnten und in seinen Arbeiten ausführlicher beschriebenen Kischou gehalten, welche Ansicht jedoch mit gutem Grunde bereits wieder aufgegeben worden ist. Weiter wird dann auf eine kleine, in Honan gefundene Gruppe von kleinen, stark durchscheinenden Porzellanschalen aufmerksam gemacht, mit feiner Ornamentik aus weißer Masse, die stark an die Mache der Sungzeit erinnern, weshalb man sie auch wohl in diese setzen darf. Sie dürften damit zu den frühesten Erzeugnissen gehören, die unseren Begriffen von Porzellan entsprechen. Das Wichtigste in dieser Beziehung ist jedoch der Hinweis auf eine gleichfalls ganz neue und zugleich sehr reizvolle Gruppe, die in letzter Zeit namentlich viel Aufsehen erregt hat. Es handelt sich hier vorzugsweise um Schalen aus sehr feinem, dünnem Porzellan mit einer leuchtblauen Glasur, die in der Nachbarschaft von jenem Jutschou in der Provinz Honan, das anerkanntermaßen in der Sungzeit die besten Erzeugnisse hergestellt hat, schon in größerer Anzahl aufgefunden worden sind. Sie haben bereits den Namen *Ying tsing yao*, d. h. „abschattierte blaue Gefäße“ erhalten und man hatte sogar anfangs nicht übel Lust, sie wirklich für das so gepriesene *Ju yao* zu halten, welcher Ansicht jedoch allein schon ihr häufiges Vorkommen entgegenstehen dürfte. So halt man sie jetzt nur noch für von diesem beeinflusste Erzeugnisse. Dann sei auch noch darauf hingewiesen, daß in England jetzt auch die Ansicht ausgesprochen ist, daß der Name *Seladon* vom Sultan *Saadin* herkommt, was jedoch wohl nicht allzu wahrscheinlich ist. Die Abbildungen des Werkes sind gut und charakteristisch gewählt. Besonders ungewöhnliche Stücke sind in der Regel ausgelassen, mit Ausnahme einiger interessanter Beispiele, die das Weiterarbeiten der Sungwerkstätten noch in der Mingzeit illustrieren sollen. Bei einigen der wiedergegebenen Stücke kann man jedoch Zweifel haben, ob sie wirklich noch der Sungzeit angehören.

Weiter ist dann zu nennen das 1923 erschienene Werk von W. L. Hobson *The wares of the Ming Dynasty* London. Benn Brothers limited With one hundred and twenty eight

<sup>1</sup> Das Werk ist jetzt auch in deutscher Übersetzung bei Hirschmann in Leipzig erschienen.

illustrations of which eleven in colour. Dies Werk nimmt im allgemeinen nur das wieder auf, was sein Verfasser in seinem großen Werk über diese Zeit der chinesischen Keramik bereits gesagt hat, verbessert es aber wesentlich, da dieser Teil wohl kaum zu dem am besten gelungenen desselben gehört hat. Allgemein Neues vermag freilich Hobson hier kaum zu geben. Das ist wohl zur Zeit auch kaum möglich. Auch hat er nicht viel Gewicht auf eine mehr zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der chinesischen Keramik in dieser Zeit gelegt. Es fehlt fast völlig eine allgemeine Charakterisierung der Erzeugnisse dieser Zeit sowie eine Darstellung der Grundlagen, auf der sich diese Kunst aufbaut. Er scheint so mehr an den Sammler, als an den Historiker gedacht zu haben. Dafür ist aber viel nützliche Kleinarbeit in diesem Werk, in der Weise, in der Hobson schon immer Meister war und durch die er bereits so viel des Interessanten zutage gefördert hat. So hat er wieder eine ganze Reihe bisher nicht recht verständlicher Ausdrücke der chinesischen Quellen zu klaren verstanden, daneben auch auf Grund ihrer Beschreibungen eine ganze Reihe von Erzeugnissen zeitlich bestimmt. Dies scheint ihm auch vielfach für die erste Hälfte der Mingzeit, ihrer eigentlichen Blüteperiode gelungen zu sein, aus der wir bisher seltsamerweise so gut wie noch gar nichts besaßen, obwohl doch schon Ende des 15. Jahrhunderts so viel chinesisches Porzellan nach Europa gelangte, daß man sich damals bereits in Venedig an seine Nachfindung machte. Auf diesen Ergebnissen beruht wohl in textlicher Hinsicht der Hauptwert des Buches. Wichtig sind indes auch die Abbildungen, die, trefflich gelungen, nur bisher noch nicht veröffentlichte Stücke vorführen. Das ergibt den Vorteil einer beträchtlichen Vermehrung des Abbildungsmaterials, den Nachteil dagegen, da sich nicht gleich wieder überall besonders charakteristische Stücke vorfinden, daß Lücken hinsichtlich der bildlichen Darstellung der Entwicklung entstehen die sich darum nicht immer ganz klar abrollt. Für den jedoch, der auf diesem Gebiete bereits Beschriebenes weiß, findet sich da gegen sehr viel. Es ist erstaunlich, wieviel interessante und schöne Stücke Hobson noch vorwiegend aus englischen Privatsammlungen zusammengebracht hat, die bisher alle so gut wie unbekannt waren. Diese entstammen naturgemäß wieder in erster Linie der ersten Hälfte der Mingzeit. Doch auch aus der zweiten findet sich manches Stück, das eine wirkliche Bereicherung bedeutet und so das Bild dieser sonst schon so bekannten Zeit klären hilft.

Diesem Werk ist dann noch ein zweites nachgefolgt. R. L. Hobson und A. L. Hetherington, *The Art of Potter from the Han dynasty to the end of the Ming, illustrated in a series of 192 examples*. London, Ernest Benn, limited 1923, in der Hauptsache nur eine reiche Nachlese von gleichfalls bisher noch nicht veröffentlichten Erzeugnissen in wieder ausgezeichneten zum Teil farbigen Wiedergaben, unter denen sich wiederum viele ganz neue Typen befinden, darunter auch einige Beispiele der bereits erwähnten hellblau glasierten als *Ying ts'ing yao* bezeichneten Porzellane der Sungzeit. Auch diese scheinen alle wieder nur aus englischen Sammlungen gewonnen zu sein (die englischen Werke dieser Art geben leider nie die Orte der Privatsammlungen an). Der Text ist freilich nur ganz kurz. Es handelt sich hier eben nur um ein Abbildungswerk, dessen Ausbeute auf diesem reichen Gebiet nur willkommen sein kann, um so mehr, da es uns nicht immer leicht zugängliche Dinge in wirklich guten Abbildungen vorführt.

Den genannten Werken schließen sich dann an *Transactions of the Oriental ceramic society 1921—22 und 1922—23 for private circulation only published in London for the oriental ceramic society by Benn Brothers, limited 1923*. Dies sind die beiden ersten Veröffentlichungen der im Jahre 1921 in London neu begründeten Oriental ceramic society von Freunden ostasiatischer Keramik, die sich aber nur auf fünfzehn Mitglieder beschränken will und in jedem Monat einmal zu sammenkommt zu Vorträgen, Aussprachen und Vorlegung gegenständlichen Materials. Auch veranstaltet sie kleine, abgegrenzte Ausstellungen im Victoria and Albertmuseum, so im ersten Jahre von *Lung ts'uan yao* und verwandten Erzeugnissen, im zweiten von *Kien yao*, von dem sich aus englischen Besitz nicht weniger als 53 Stück zusammenfanden. Es ist klar, daß durch solche Anbahnung verwandter Stücke der Wissenschaft sehr große Dienste geleistet werden können. Nur das Wichtigste der Berichte kann hier aufgeführt werden. So gibt der erste zunächst eine anscheinend noch der Korai-dynastie (924—1392) angehörende koreanische Seladonschale wieder, die überraschenderweise bereits mit Unterglasurkupferrot bemalt ist. Stammt diese wirklich schon aus dieser Zeit, dann können wir diese so schwierige Bemalung für Korea eher als für China feststellen, und wohl auch ein gleiches für die Yuanzeit annehmen, in der das chinesische Porzellan, wenn nicht alles täuscht, gerade in dieser Beziehung so stark seinen Charakter verändert hat. Zu erwähnen ferner eine ins Britische Museum gelangte Schale mit flüchtig flatter Kobalt-lauer Bemalung, die, in einem Grabe in der westlichen Provinz Szechuan gefunden und sicher ein Erzeugnis der Mingzeit, vielleicht in der damals dort zu Tsch'eng-tu arbeitenden Fabrik hergestellt wurde. Weiter ist ein prachtvoll modellierter, der Sammlung Oppenheim angehörender, glasierter, sitzender Löwe in Weiß mit grünen Flecken zu erwähnen, der der Sungzeit anzugehören scheint. Dann eine im gleichen Besitz befindliche Kün-yao-Schale mit grüner Glasur, sowie ein Stück Ting-yao, eine Porzellanschale mit grazios hingelegeten, in leichtem Relief geformten Blumenzweigen, wie solche bisher nicht bekannt geworden sind, jetzt jedoch häufiger, meist anscheinend als spätere

Nachbildungen zu uns gelangen. Größere Abhandlungen sind noch den Seladonen der Sungzeit aus der Feder von B. Harris sowie eine besonders interessante den kupferroten Glasuren Verfasser Prof. J. N. Collie gewidmet in der mit großer Sachkenntnis ausführlich über die Entstehung der chemischen Veränderungen und die Behandlung usw. dieser im chinesischen Porzellan so wichtigen Glasuren gesprochen wird! Dies schwierige Gebiet ist dadurch ganz bedeutend weiter geklärt worden.

Die zweite Veröffentlichung führt nicht ganz so viel interessante Stücke vor. An erster Stelle durften hier wohl die Hohlformen für zwei der heute so zahlreich zu uns gelangenden Tang-Figuren stehen wie solche bisher noch niemals aufgefunden wurden. Es wird vermutet daß sie dem Grabe eines Topfers angehört haben. Dann sei auf eine Kanne der Tangzeit hingewiesen mit blauer und roter Bemalung und auf einen Seladontopf mit farbigen rotumrandeten Flecken. Für den jedoch typische Stück eine flache Schale aus Nabeshima Porzellan die deshalb von besonderer Bedeutung ist weil sie die echte „Johanneumsmarke“ zertrübt und wie ich feststellen konnte auch tatsächlich dem von König August dem Starken einst für das japanische Palais in Dresden zusammengebrachten Porzellanbestande angehört hat. Damit besitzen wir das erste Erzeugnis dieser wichtigen Fabrik das wirklich datierbar ist. Die hier ausgesprochene Ansicht freilich daß dies Stück ein Geschenk des Fürsten von Nabeshima an den König gewesen ist dürfte irrig sein. Direkte Beziehungen zwischen letzterem und Ostasien haben sich bisher noch niemals irgendwie nachweisen lassen. — Als letzter Aufsatz folgt dann eine Abhandlung von V. Wethered über den künstlerischen Wert der chinesischen Keramik in dem Verfasser jedoch dies große Gebiet nur mehr blitzlichtartig beleuchtet als erschöpfen konnte. Erfreulich ist jedoch daß er davor warnt auch auf diesem Gebiet wie dies so oft geschieht das Ästhetische mit dem Künstlerischen zu verwechseln. Das so reizvolle Insistieren so vieler alter Erzeugnisse ist z. B. kein Verdienst ihrer Hersteller. Daneben verdient er auch gegen allzu strenge Reaktionen das Bemalen keramischer Erzeugnisse und warnt auch vor sonstigen Einseitigkeiten. Diesem Beitrag schließt sich dann eine Abhandlung von Eumorfopoulos an über Yung Ch'ing Ju und Tsch'ing yao mithin auch über jene oben erwähnten von Wetherington zuerst bekannt gegebenen und Tsch'ing yao mithin auch über jene oben erwähnten von Wetherington zuerst bekannt gegebenen nissen der Sungzeit so wesentlich bereichert haben. Erfreulich ist daß er hierbei zunächst Hobsons meiner Ansicht nach ganz irrigem Annahme auf die ich in der zweiten Auflage meines Werkes über die chinesische Keramik näher eingegangen bin daß das Ju und auch das P'is'-yao mehr grün als blau gewesen ganz außer acht läßt. Eumorfopoulos spricht hier stets nur von einer bläulichen Glasur. Auch schätzt er dabei mit Recht die Wiederfinden in dem bekannten Werk des chinesischen Sammlers und Kunstkenners des 16. Jahrhunderts Hsing Yuan Pien höher ein als Hobson dies tut und ist dadurch Bericht Hobsons über den Teil der chinesischen keramischen Arbeiten der von Prof. Sarre in dem 883 verlassenen Samarra ausgegraben durch den Krieg leider in englischen Besitz gelangt ist. Viel Neues geht freilich aus diesen Tatsachen nicht hervor. Doch gibt es hier einige Porzellanschalen nesen als „Tränen“ bezeichnete Glasurverdickungen zeigen und auch jene tropfenartige von den Chi haben soll. Auch macht Hobson auf einige besondere Merkmale aufmerksam mit deren Hilfe man wohl auch sonst Tangporzellane aufzufinden hoffen kann und er führt auch schon am Schluß zwei derart ge Stücke freilich mit aller Vorsicht auf.

Von deutschen Arbeiten ist zunächst zu nennen O. Rucker Embsen Chinesische Früh keramik eine Einführung mit 42 Abbildungen im Text und 46 Tafeln davon 24 farbig so wie einer Karte Leipzig 1922. Dies Werk behandelt die chinesische Keramik von ihrem Anfang bis zur Monopolzeit. Es tut dies mit gründlichster Kenntnis des bisher Vorliegenden oder von ihm fest gestellten Materials und kommt dabei auch zu manchen neuen Resultaten die eine wirkliche Bereicherung unseres bisherigen Wissens auf diesem Gebiete bedeuten. Illustriert ist es in der Hauptsache durch ganz ausgezeichnete Wiederfinden von Stücken der eigenen Sammlung. Das bedeutet wiederum einen recht beträchtlichen Zuwachs zu dem bisher auf diesem Gebiet bekannten Material mit aber wieder kein lückenloses Bild von der Keramik dieser Zeit. Die Färbung des Stoffes ist klar und deutlich wenn sichtbarsten Unterschiede darzubieten scheinen was wohl mehr mit Rücksicht auf den Sammler erfolgt ist als auf den der das Ganze der Keramik im Auge hat. Auch hat diese Methode dazu geführt daß bisweilen Glasuren von anderer Farbe angeführt worden sind als die Überschrift des betreffenden Kapitels angibt. Auch in technischer Beziehung dürfte manches nicht ganz einwandfrei sein. So verporöse Natur weder von jenem noch von mir erkannt werden konnte weshalb seine Behauptung daß es sich hier noch nicht um wirkliches Porzellan sondern nur erst um eine „porzellanartige Masse“ der für um „Steingut“ handelt, zunächst nicht so ohne weiteres annehmbar sein dürfte. Mit der Be-



zeichnung „Steingut“ sei man heute aber überhaupt recht vorsichtig. Denn folgte man da zu sehr den Auffassungen einiger moderner Chemiker die heute alles was die Technik bisher als „Weichporzellan“ bezeichnet gern für Steingut erklären, so käme man zu dem doch sicherlich recht wunderlichen Resultat, daß nicht die Chinesen sondern erst Boltger das „Porzellan“ erfunden hätte. Und ebenso befreit die kritische Arbeit bei Rüdiger nicht immer. Sie ist zum Teil merkwürdig ungleich. So wurde die bisherige Datierung der allgemein in der Hanzeit gesetzten Stücke als noch keineswegs gesichert angesehen bei denen der Tang- und Sungzeit zugeschrieben findet sich dagegen kaum ein Datierungsversuch. Seltener ist auch wie genau Rüdiger „nördliches“ und „südliches“ T'ing yao zu unterscheiden vermag obgleich es ihm vielleicht doch recht schwer fallen würde nur ein einziges Stück nachzuweisen, das als voll- gesichertes Erzeugnis von T'ing yao aus der Sungzeit überhaupt angesehen werden kann. Auch beim T'ing yao ist er noch immer den bisherigen Zuschreibungen gefolgt die wie ich in der neuesten Auflage meines Chinawerkes nachzuweisen versucht habe zur Zeit noch durch nichts gerechtfertigt sind. Doch spricht er hierbei wenigstens aus daß nicht alles was mit diesem Produkt heute in Verbindung gebracht wird dieses auch wirklich darstellt. Und ebenso steht er bei dem Ju yao noch ganz auf Hobsons oben bezeichnetem Standpunkt der jetzt wie oben gezeigt, auch in England nicht mehr allgemein angenommen wird. Und wann wird endlich die Zeit kommen wo die durch Hobson aufgebrachte doch aber wohl nur für die Farben berechnete Diskreditierung des Werkes von Hsiao Yuan Pien aufhört das meines Erachtens nicht bloß die wichtigste sondern überhaupt bisher einzige Quelle darstellt durch die wir uns heute von der Qualität und Formgestaltung der besten Erzeugnisse der Sungzeit eine wirkliche Vorstellung zu machen vermögen! Die allein vorliegende Kopie des Werks mag noch so „schlecht“ sein ob sie dies in allen Punkten wirklich ist wissen wir ja gar nicht, sondern wir vermuten dies nur weil Stücke wie die abgebildeten bisher noch nicht aufgetaucht sind. Auch kann ich in ihnen gar nichts Stilwidriges entdecken. Für gänzlich verstümmelt kann man ihre Zeichnungen doch wirklich nicht halten. Im Gegenteil man sollte von ihnen den vollen Gebrauch machen. Sonst bekommen wir wenn man eine Darstellung der keramischen Erzeugnisse dieser Zeit nur auf Grund der bereits gefundenen Stücke gibt bloß eine Anleitung für Sammler aber keine Geschichte. Sammler jedoch werden in diesem Werke reiche Ausbeute finden und dem Verfasser dankbar genug für seine vielen auf genauester Kenntnis der Gegenstände beruhenden Hinweise sein die er in diesem inhaltsreichen Werke gegeben hat.

Der Vollständigkeit halber sei dann erwähnt Ernst Zimmermann Chinesisches Porzellan und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas. 2. Auflage. Bd I Text, Bd II Abbildungen. Leipzig Klinkhardt & Biermann 1923. Das Werk wird hier von anderer Seite besprochen. Ich kann daher nur anmerken was ich in dieser zweiten jetzt die gesamte chinesische Keramik umfassenden Werk gewollt habe. Mir kam es darauf an zunächst alles zusammenzustellen was man bisher über dies Gebiet zu erfahren in der Lage war und die Tatsachen durch so charakteristische Beispiele zu illustrieren daß ein wirklicher Überblick über die Entwicklung und Resultate der chinesischen Keramik gewonnen werden konnte. Dann aber wollte ich in dem gänzlich neuen ersten Teil alles bisher Behauptete mit jener Kritik durchprüfen die ich bei den bisherigen Werken über dies Gebiet stellenweise sehr vermisst habe. Dies aber schien mir bei dem jetzigen Stande der Dinge durchaus erforderlich da vielfach eine gewisse Voreiligkeit geherrscht hat die nicht immer wirklich gesicherte Grundlagen ergab.

Zum Schlusse sei noch auf zwei französische Werke hingewiesen die freilich nur als Materialvermehrungen anzusehen sind. In rein wissenschaftlicher Beziehung hat ja Frankreich obgleich einst Stanislaus Julien durch seine Übersetzung der Tao lu die eigentliche Grundlage zur Erforschung dieses Gebiets gelegt hat hier sonst so gut wie versagt. Das erste Werk ist von Henri Rivière *La céramique dans l'art d'extrême Orient. recueil de cent planches en couleurs reproduisant les plus belles pièces originales choisies dans les musées et les collections privées françaises et étrangères. Préface de Charles Vignier, Paris Albert Levy 1921.* Der Text d. h. die Beschreibung der abgebildeten Gegenstände ist sehr kurz die Farbentafeln sind aber wohl die besten die bisher von derartigen Erzeugnissen gemacht worden sind. In dieser Beziehung schließt sich das wiederum der vom selben Verfasser schon vor dem Kriege herausgegebenen Publikation über die westasiatische Keramik an. Das zweite ist eine Publikation des Louvre *Documents d'Art Musée du Louvre par Marquet de Vasselot et Mons. de Ballof. Edition Albert Morancé, die im ersten Teil die chinesische Keramik des Louvre von der Han bis zur Mingdynastie im zweiten die Chinakeramik bis zur Gegenwart wiederbringt. Der zum Teil farbigen Abbildungen sind klein und wenig gut geben aber wenigstens einen Überblick über das Beste was Grandidier dem Museum vermacht hat und was später hinzugesammelt worden ist.*

*Laurence Binyon and J J O'Brien Sexton, Japanese Colour Prints London  
Ernest Benn, Limited*

Das vorliegende neue, englische Buch über den japanischen Farbenholzschnitt will, wie die meisten seiner Art, einem doppelten Zweck genügen. Es will dem Sammler ein Berater sein, ihm bei der Bestimmung von Blättern eigenen Besitzes hilfreich zur Seite stehen, und dem um die Lösung wissenschaftlicher Probleme Bemühten die letzten Ergebnisse fremder und eigener Forschung zusammenfassend übermitteln. Internationale Arbeit hat bekanntlich im Laufe der vergangenen Jahre auf diesem Gebiete ostasiatischer Kunst sehr Erhebliches geleistet.

Beide Aufgaben werden von den Verfassern deren einer, Laurence Binyon auch in Deutschland längst kein Unbekannter mehr ist, ausgezeichnet gelöst. In anregender Form — vielleicht mit ein wenig reichlicher Einflechtung japanischer Bezeichnungen in den englischen Text, die zwar durch ein Glossar erläutert werden aber doch das glatte Lesen zunächst dem Anfänger wohl etwas beschwerlich machen — wird alles Wissenswerte über Leben und Werke einer großen Reihe von Künstlern mitgeteilt. Nirgends zuviel nirgends zu wenig, ganz spezialistische Fragen werden im Texte nur angedeutet, um später in ausführlichen und bedeutsamen Noten besonders abgehandelt zu werden. In diesen liegt das wissenschaftliche Schwergewicht des Buches, auf sie sei daher nachdrücklich hingewiesen. Die Verfasser bringen über die umstrittenen Künstler Kiyonobu II und Kwaigetsudo nebst seinem Kreise sehr beachtenswertes Material bei wohl geeignet, uns zu einer Revision unseres bisherigen Urteils — für unumstößlich hielten wir es ja nie — zu veranlassen. Auch Binyon und O'Brien Sexton glauben nicht hiermit das letzte Wort gesprochen zu haben wie sie überhaupt ihre Meinung, wo sie von der älteren abweicht, mit wohlthuender Reserve und ohne Inanspruchnahme irgend einer Unfehlbarkeit vortragen. Wer die Erscheinungen der einschlägigen Literatur verfolgt hat und die Widersprüche kennt, die zwischen den Autoren, trotzdem sie die gleichen Quellen zitieren heute noch bestehen, wird diese Zurückhaltung durchaus würdigen und sie auf die besondere Schwierigkeit eindeutiger Lesung japanischer Texte, Datierung und Namensgebung zurückführen. Der Stoff wird in dem neuen Buche, dem Vorgange Fennellos folgend eigenartig gegliedert. Das Lebenswerk eines Künstlers wird nicht von seinem Auftreten bis zum Ende seiner Produktion im Zusammenhange dargestellt, auch erfolgt keine Anordnung nach stilistisch ästhetischen Gesichtspunkten, oder nach Schulen. Die Verfasser verfahren so, daß sie immer die in einem Zeitabschnitte von mehreren Jahren gleichzeitig arbeitenden Künstler benennen, über ihre Herkunft und ihr Leben berichten, ihre in die betreffenden Jahre fallenden Arbeiten nebeneinander aufzählen, analysieren, kulturhistorisch beleuchten und dann die geschlossene Gruppe in die nachfolgende Periode hinüber nehmen. Über die im Laufe dieses neuen Zeitabschnittes erstmalig auftretenden Meister werden am Kapitelanfang die wichtigsten persönlichen Mitteilungen gemacht, dann die Werke ihres Beginnes erörtert, und sie somit in die aus dem vorangegangenen Abschnitte übernommenen Gruppen von Künstlern eingereiht. Mag diese Methode dem beginnenden Sammler die Orientierung über das Gesamtwerk eines Malers auch ein wenig erschweren, und das Buch sich für den Gebrauch als Nachschlagewerk weniger eignen, so hat sie doch auch unleugbare Vorteile. Die Einzelercheinung ordnet sich dem Ganzen in natürlicher Weise ein die oft nicht leicht durchsichtigen Beziehungen der Künstler untereinander, ihre wechselseitige Beeinflussung treten klarer hervor. Sichtbar werden die Kräfte, die, ihren Stil bildend oder umbildend hinter den Holzschnittmeistern standen. So bietet diese Darstellungsart die Möglichkeit vertiefter Erkenntnis in ähnlicher Weise wie wir das sonst in gutangelegten Monographien finden.

Für die Bestimmung und Datierung der Blätter wird dem Sammler ein reicher Apparat an die Hand gegeben. Sehr erweiterte Tafeln bringen die Marken der Verleger, die Wappen der Schauspieler — im ganzen 411! — die Siegel der Zensoren. Über die Zensur ist ein Abschnitt beigefügt, der des dankbaren Interesses aller Leser sicher sein darf. meines Wissens ist in solcher Ausführlichkeit noch nicht darüber berichtet worden. Die angeführten Quellen beweisen daß die Beschäftigung mit dem Farbenholzschnitt für alle an Herstellung und Vertrieb Beteiligten nicht gefahrlos war. Das wußten wir längst, Utamaros Verhaftung gegen Ende seines erfolggekrönten Künstlerlebens war uns ein betäubender Beweis dafür. Daß aber auch der Verleger, sogar der Holzschnitzer zur Verantwortung gezogen wurde, ferner daß sich die Befugnisse der Zensoren auch auf Wahrung der Urheberrechte bis des Autors gegen betrügerische Fälschung, daß sie sich sogar auf den Schutz des Verlegers gegen Mißbrauch seines Verlagszeichens durch geschäftstüchtige Holzschnitzer, die gar kein Verlagsgeschäft betrieben, erstreckte war mir neu. Und sehr interessant erscheint mir alles, was Binyon und O'Brien Sexton an hierauf bezüglichen Dokumenten über Gesetze, Gesetzesübertretungen, sowie über die Amtspflichten der Zensoren, die teils namentlich in den Quellen aufgeführt werden, mitzuteilen haben.

Sie haben dieser Amtspflicht nicht immer genügt, wie es scheint, denn sie sind öfters zu größerer

Aufmerksamkeit im Dienste ermahnt worden und unterstanden ihrerseits einer höheren Instanz, die sie für Nachlässigkeit gelegentlich strafe. Beliebt werden sie damals so wenig gewesen sein wie heute, und sie haben sich mit ihrer tüchtigen Wachsamkeit gerade im Falle Utamaros, eines der Allergroßten, auch bei uns Nachlebenden kein Anrecht auf wohlwollendes Gedenken erworben! Zu diesem Punkt bringt das englische Buch noch allerlei Interessantes. Nicht das bisher meist für die Verurteilung Utamaros verantwortlich gemachte Triptychon, das den Shogun Iidewoshi im Kreise schöner Frauen darstellt, soll die Veranlassung dazu gegeben haben, sondern zwei erstmalig hier abgebildete Farbenholzschnitte (Tafel 37 und 38) — es soll deren noch einen dritten geben. Dem für diese äußerst dehtaten, östlichen Taktfragen wohl unzulänglichen europäischen Gehirn wird es nicht ganz leicht, weder in dem erwähnten Triptychon, noch in diesen beiden wenig belangreichen Blättern einen genugenden Grund zu so schwerer Bestrafung eines Großmeisters der Kunst zu erkennen. Aber viel leicht stecken wirklich höchst frivole Anspielungen dahinter??

Viel umstritten ist die Frage der Datierung japanischer Farbenholzschnitte. Geburts- und Todesjahr der bedeutendsten Künstler sind jetzt wohl einigermaßen gesichert, aber die Entstehungszeit der Werke selbst wird z. B. von Dr. Kurth in sehr vielen Fällen ganz anders angegeben als in unserem englischen Buche. Ja selbst über die Arbeitszeit des allergrößten Meisters der Ukiyo-ye, des Sharaku, sind die Ansichten höchst widerspruchsvoll. Auf diese Einzelfragen kritisch einzugehen und die teilweise sehr interessanten und beiderseits mit guten Gründen gestützten, aber zu ganz verschiedenen Resultaten führenden Überlegungen, z. B. Dr. Kurths in seinem «Sharaku Buche» und der englischen Autoren gegen einander abzuwerten, muß denen überlassen bleiben, denen absolute Vertrautheit mit den Eigentümlichkeiten des japanischen Kalenders, der Sprache, und der mündlichen Tradition und die nur hier durch mögliche, korrekte Benutzung der japanischen Quellen, das Recht der Meinungsäußerung in so schwierigen Dingen gibt. Gefühlsmäßig wird man den Lesungen japanischer Kunstgelehrter am ehesten vertrauen.

Die ästhetische Einstellung der englischen Herren zu den Werken einzelner Meister von Ukiyo ye ist im wesentlichen dieselbe, wie sie Woldemar von Seyditz, der trotz aller Neuerscheinungen immer noch Lebendige und auch in England Hochgeschätzte, in seiner berühmten Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes vertritt. Mag dem Einzelgeschmack noch so weiter Spielraum zuerstanden werden, Man ist sich heute darüber einig, wer die gekrönten Häupter von Ukiyo-ye waren! Mag sich die Zahl der bekannten Künstler noch um etliche vermehren, was wohl möglich ist, man wird sie sich gewiß merken und sich liebevoll mit ihrem Werke beschäftigen. «Aber der Fürsten einsame Haupter glänzen erhellte!» Die großen Primitiven Harunobu, Kiyonaga, Shunsho, Shunchō, Nagayoshi, Utamaro, Sharaku, Hokusai und Hiroshige, empfangen auch von den Herren Binyon und O'Brien Sexton den ihnen zustehenden Tribut liebevoller Verehrung. Sie finden hierfür feinfühlig warme Worte, darunter findet sich auch manches noch nicht Gesagte, und ich habe den Eindruck, daß es schwer sein dürfte, z. B. über Utamaro und ganz besonders über Sharaku mit so wenig Pathos so viel Be deutendes zu sagen.

Hierzu noch eine kurze Parenthese. Der von Herrn Dr. Kurth mit Wärme verfochtenen Meinung Sharaku sei in der Person des Kabukido Yenkyō nach zeitweisem Verschwinden aus der Öffentlichkeit wieder auferstanden. Können die englischen Autoren nicht beitreten, und ich möchte mich ihnen hierin anschließen. Mir sind zwar nur Abbildungen seiner Werke ohne Farben bekannt, jedoch finde ich sie, selbst wo sie am meisten an ihr Vorbild gemahnen, nicht zwingend. Ganz besonders un glaubhaft bleibt mir die Autorschaft Sharaku bei den nach dem Durchschnittgeschmack «schönen» Köpfen. Der Genius Sharakus hat gewiß keine Konzessionen an das zahlende Publikum Jedos gemacht. Selbst nicht im Hunger Sharaku zahlt zu den wenigen, großen Besessenen der Kunst, die nicht in freier Wahl sich Gegenstand und Formgebung aussuchen, sondern unter schicksalhaftem Zwange in jeder ihrer Schöpfungen um eine Erlösung kämpfen. Das unterscheidet seine bestragische Größe von allen Kunstgenossen, mögen sie ihm in Außerlichkeiten noch so verwandt erscheinen. Ein solcher Mensch kann nicht durch Kompromisse an seine Umwelt der Tragik, die ihn bindet, zu ent rinnen versuchen. Tut er es doch, so erwürgt ihn sein Dämon. Könnte man sich einen «geschmack vollen» Goya einen «schön» malenden van Gogh vorstellen?

Freilich, ganz so schwach, wie die englischen Autoren den Kabukido Yenkyō finden, die sogar die Vermutung aussprechen, daß er ein «Amateur» gewesen sein könne, den ein erfolgloser Ehrgeiz den Sharaku nachzuahmen antrieb, — ganz so schwach möchte ich ihn doch nicht einschätzen.

Das Buch der Herren Binyon und O'Brien Sexton ist in einem klaren, unschwer lesbaren Englisch geschrieben. Es ist auf vorzüglichem Papier luxuriös gedruckt, bringt glänzend gewählte, kostliche Reproduktionen, darunter allein 16 ganzseitige farbige Tafeln und wird, wie ich sehr hoffe, in die Bibliothek manches Bewunderers der japanischen Kunst auch in Deutschland Eingang finden.

**Ernst Zimmermann: Chinesisches Porzellan und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas 2 Aufl in 2 Bänden Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1923**

Die erste Auflage dieses Werks ist 1913 erschienen. Sie stellte die erste zusammenfassende und kritische Geschichte des chinesischen Porzellans dar und war als das grundlegende Buch für den Forscher und den Sammler seit Jahren vergriffen. In der Zwischenzeit wandte sich das Interesse, das früher vorwiegend den Erzeugnissen des 16 bis 18 Jahrhunderts gegolten hatte, immer mehr den Anfängen der Technik und den Erzeugnissen einer früheren, strenger aber größtenteils verlorenen Produktion zu. Die frühe chinesische Keramik von der Han bis zur Sung Dynastie, von der durch Grabungen immer mehr Beispiele zutage kamen, wurde das bevorzugte Objekt der neueren Forschung wie auch der Sammlerleidenschaft, und ein ungefähres Bild dieser Entwicklung wird in den Hauptzügen allmählich faßbar, so wie immer mehr künstlerisch hochbedeutende Werke aus diesen Jahr hunderten nach Europa und Amerika gelangt sind. Noch sind hier allerdings sehr viele Fragen technischer wie kunstgeschichtlicher Art umstritten und harren einer endgültigen Lösung. So ist es denn sehr zu begrüßen, daß das lange vermißte Werk Zimmermanns jetzt in zweiter Auflage erschien und daß der verdiente Verfasser mit gewohnter Gründlichkeit außer der Geschichte des späteren Porzellans nun auch der Entwicklung der gesamten chinesischen Keramik eine sehr eindringende und übersichtliche Darstellung gewidmet hat. Die Ergebnisse der neuesten Einzelforschung sind darin durchweg gewürdigt und verwertet, und so entspricht das Werk dem Zweck eines allseitig orientierenden Handbuchs in vorzüglicher Weise. Der Verlag hat ihm eine gediegene Ausstattung geschenkt, der Tafelband bringt auf 161 guten Lichtdrucktafeln etwa 300 ausgewählte Beispiele, dazu drei Markentafeln und eine Übersichtskarte.

Otto Fischer

**Mohendra Nath Dutt Dissertation on Painting edited by Basanto Kumar Chatterjee Seva Series No 1 Seva Series Publishing Home. Calcutta 1922**

Es ist für den Abendländer kaum möglich, von einem Werke indischer Philosophie mit den uns geläufigen Ausdrücken zu reden. Das Verständnis der indischen Philosophie setzt die Kenntnis einer dem Abendland völlig heterogenen Begriffswelt voraus. Im Falle des zur Besprechung vorliegenden Buches wird das Verständnis noch dadurch erschwert, daß der Verfasser das Englische nicht so vollkommen beherrscht als daß er dem Leser die mystisch philosophischen Begriffe durch eine klare Sprache vermitteln konnte. Das ist besonders auffallend im Vergleich zu dem meisterhaften Englisch des von Abanindra nath Tagore verfaßten Vorworts. Allerdings kommt durch diese unenglische, deutlich aus dem Indischen übertragene Ausdrucksweise auch wieder der besondere orientalische Geist, in dem das ganze Werk konzipiert ist, zu überzeugender Darstellung. Es sind buchstäblich die Worte der indischen Phantasie, die hier von den Kunstwerken der Inder reden. Das Interesse an der Welt des Orients, das sich seit einigen Jahren zusehends erweitert und vertieft, ist meines Erachtens in der welthistorischen Krisis begründet in welcher wir uns befinden, einer Krisis, von deren Tragweite und Bedeutung die uns unmittelbar bewußt werdenden Zustände zweifellos nur relativ belanglose Phasen sind. Sicher aber ist es, daß das Abendland im Begriff ist, eine neue seelische und geistige Verbindung mit dem Orient einzugehen. Diese Einwirkung des Orients kehrt periodisch wieder. Das europäische Denken wird in bestimmten Zwischenräumen immer wieder von der Phantasie des Orients befruchtet. Es ist möglich, hierin eine Sicherstellung des Idealismus und des Religionsgefühls gegen den Amerikanismus und Mechanismus zu sehen, zu welchem unsere materielle Hochkultur drängt. Die zwischen Germanen und Orientalen bestehende Wahlverwandschaft hat zu mehreren Zeiten im Laufe der geschichtlichen Entwicklung wundervolle Resultate gezeitigt. Ich denke vor allem an die Entwicklung der Germanen unter der Einwirkung des Christentums und an die Kreuzzugsperiode. Die lateinischen Rassen stehen diesem orientalischen Einfluß in geringerem Maße offen und neigen sich unterschiedener zu einer Verbindung mit dem mechanisierten Amerikanismus, der unsere Geisteskultur zu untergraben droht. Es ist darum heute fast eine Pflicht gegen das Seelenleben unseres Volkes, den Lehren des Orients von neuem eine Tür zu öffnen. Mag uns auch vieles fremdartig anmuten, es werden sich immer wieder gerade für den Deutschen seelische Beziehungen und geistige Berührungspunkte finden. Die vorübergehende Loslösung von dem gewohnten systematischen Denken, auch auf künstlerischem Gebiete und das Versenken in eine anders geartete Auffassung, kann uns nur von Nutzen sein und die Erstarrung aufheben, in der unser Denken bereits im Begriff ist überzugehen. Mohendra nath Dutt spricht von der Malerei und der Kunst überhaupt in einer Weise, die uns völlig fremd ist und die eben darum neue künstlerische Offenbarungen eröffnet. Diese uns wesensfremde Art aber ist die typische orientalische Denkform im Gegensatz zu der europäischen.

Von höchstem Interesse ist die phantasievolle Darlegung des in der Seele des Malers sich vollziehenden Schöpfungsaktes. Erst auf der Grundlage der indischen Konzeption eines allumfassenden, allgegenwärtigen, göttlichen «Prana», mit dem die Seele des Künstlers eine geheimnisvolle Verbindung eingeht — eine Verbindung die jedoch mit wissenschaftlicher Genauigkeit dargelegt ist — wird aber auch die indische Kunst selbst verständlich. Was der Autor über die Kunst seines eigenen Landes sagt ist schon deshalb von der größten Bedeutung weil es den europäischen Vorurteilen bestimmt widerspricht. Es ist noch nicht lange her, seit der Inder angefangen hat, in unserer Sprache von sich und seiner Kunst zu reden, seitdem er es tut, macht sich ein energischer Wille bei ihm bemerkbar, diese Kunst um jeden Preis vor der «Europaisierung» zu bewahren, deren typische augenblickliche Gefahr, die Entfremdung von der Natur, die Erstarrung des Seelenlebens die Entpersonalisierung, er klarer sieht als wir. Es scheint als wäre Indien jetzt in eine Phase des Selbstbewußtwerdens eingetreten und in diesem Zustand des ersten Erwachens der Erkenntnis seiner selbst und des anderen wird es mit liebevoller Ergriffenheit des Unbewußten in seiner bisherigen seelischen Entwicklung gewahr. Der Inder betont mit leidenschaftlicher Inbrunst die typischen Rasselemente seiner künstlerischen Produktion und er sieht die Größe und Schönheit dieser Kunst vor allem in jenem transzendentalen Idealismus, jener religiösen Beseeltheit, welche ihr den ersten Werdeimpuls gab. Ein «kunstgeschichtliches» Werk aus der Feder eines überzeugten Hindus wird daher niemals rein oder auch nur in erster Linie auf formale und technische Gesichtspunkte eingehen. Es wird stets vor allem, um in unserer Sprache zu reden, einen religionsphilosophischen, ethischen und psychologischen Inhalt haben. Aber nur durch dieses Medium wird andererseits uns Europäern die indische Kunst begreiflich werden, die tatsächlich aus anderen Quellen gespeist war wie die unsrige. Ein Buch wie Mohendra nath Dutt's «Dissertation on Painting» ist darum ein Beitrag von höchstem Wert zur Kenntnis der indischen Kunst, denn wir hören dann einen Inder, mit seinen Worten und in seinen Begriffen von den tief im Herzen seines Volkes wurzelnden Vorstellungen reden, die notwendig eben jene Formen hervorbringen mußten, welche den Charakter und die Seele der indischen Kunst ausmachen und die in der europäischen Kunst keine Analogien finden. Es ist ein aussichtsloser Versuch, die indische Kunst nach vorgefaßten europäischen Begriffen verstehen zu wollen. Für jeden, dem es um die wahre Erkenntnis der indischen Kunst zu tun ist, wird darum das Buch des Mohendra nath Dutt von unschätzbarem Werte sein, denn es interpretiert eben das, was uns fremdartig erscheint und was das Typische, das Wesentliche und Ewige der indischen Kunst ist und wofür wir in unserer Philosophie und in unserer Sprache weder die erläuternden Begriffe noch die erklärenden Worte besitzen. Sind wir einmal wieder zu einem neuen Verständnis jenes Denkens und Fühlens gelangt, auf dem letzten Endes unsere Religion und darum auch unsere Kunst beruhen, so wird vielleicht das germanische Rassen-Genium, das jetzt in Gefahr steht, durch die amerikanische und französische Mechanisierung erstickt zu werden, im Orient eine neue Kräftigung seines Lebenswillens und seines Idealismus erhalten.

Robert West

1 Arthur Waley. *An Introduction to the Study of Chinese Painting*. Ernest Benn, Limited London 1923

2 Una Pope-Hennessy. *Early Chinese Jades*. Ebenda

3 Leigh Ashton. *An Introduction to the Study of Chinese Sculpture*. Ebenda

Veröffentlichungen über die Kunst des Ostens sind soweit sie sich an ein großes Publikum richten in England selten. Der Verlag Ernst Benn in London bemüht sich seit 1922 im großem Stil, diese Lücke systematisch auszufüllen. Der Erfolg der Arbeiten über China Keramik (A. L. Hetherington «The Early Ceramic Wares of China», 1922 und R. L. Hobson «The Wares of the Ming Dynasty», 1923) mag den Weg gezeigt haben. Die inzwischen beträchtlich gewordene Serie gibt ein interessantes Bild der Forschungsweise unter den englischen Kunstorientalisten.

Kunsthistoriker im eigentlichen Sinne des Wortes ist Arthur Waley. Seine Chinesische Malerei («An Introduction to the Study of Chinese Painting», 1923) gruppiert wenige Denkmäler, literarische Texte und Religionsphilosophie zu einer großzügigen Untersuchung in der scharfsinniger Kombination eine größere Aufgabe zugewiesen sein muß als den erhaltenen Kunstwerken. So rekonstruierte man auch griechische Malerei. Der Bestand ist für die chinesische Frühzeit kaum größer. Waley muß weit ausholen um z. B. von Han Malerei reden zu können. Er bringt als erster die Malereien neuentdeckter Vasen (4. Jahrhundert) in die chinesische Kunstgeschichte<sup>1</sup>. Einen besonderen Fortschritt des Buches

<sup>1</sup> Breiten Raum nimmt natürlich die Diskussion der in London befindlichen Kou Kai chih Rolle ein. Endgültig wird diese Malerei als alte Kopie festgelegt, von der jedenfalls kein wesentlicher Teil der Handschrift auf den alten Meister zurückgehen kann, nur die Komposition.

bedeutet die Heranziehung der für das Ende der Tang Zeit gesicherten Funde und Fresken aus dem äußersten Westen des Reiches aus Tunhuang. Dieses absolut sichere Material an Bildern ist noch lange nicht restlos ausgewertet und bringt zur Kenntnis der eigentlichen Elemente der frühen Malerei mehr bei als die Kopien berühmter Meisterwerke. Hier findet man über die Technik der Tang Zeit wirklich zuverlässige Angaben. Die glücklichen Finder Marc Aurel Stein und Paul Pelliot sind mit der Auswertung aller Probleme noch sehr im Rückstand. Eine erstaunliche Kenntnis chinesischer Quellen verleiht Waley oft zu überzeugenden Deutungen. Das übertriebene Suchen nach astronomischen Beziehungen wird zurückgewiesen. Über den letzten Höhepunkt der Malerei in China also über das Ende der Yuan Zeit reicht die Arbeit kaum hinaus. Durch die Auflösung des Themas in eine Reihe nur lose zusammenhängender Aufsätze gelingt es dem Autor, den äußerst spröden Stoff interessant, ja unterhaltend zu machen. Das wirklich sichere Material wird durch ihn zum erstenmal zusammengebracht. Die Abbildungen meiden (noch nicht genug!) den Besitz des British Museum und bringen dafür Neues aus Privatsammlungen. Da man bisher nur mit den in Japan bewahrten Bildern arbeiten konnte (Waley schaltet sie fast gänzlich aus), hat das Buch einen besonderen Wert. Es ergänzt die deutschen Veröffentlichungen, eine Übertragung wäre also besonders erwünscht.

Der von Waley vertretene Typus des mit wenig Mitteln große Zusammenhänge erschließenden Gelehrten ist aus der älteren Kunstforschung wohl bekannt (Riegl, Wickhoff, Dyroak, Worringer). Diesem steht in England ein anderer gegenüber der Kenner. Er gibt nicht Wissenschaft, sondern Leitfaden für Sammler. Solche Bücher sind in Deutschland seltener. Dahin gehört der Band von Una Pope Hennessy über frühes Jade (•Early Chinese Jades•, 1923) ebenfalls bei E. Benn. Hier wird ein kaum bearbeitetes Gebiet erschlossen. Nur die unerschöpflichen Aufsätze des Dr. Gieseler und Laufer's •Jade• (Chicago 1912) liegen vor. Man versteht daher den besonderen Erfolg dieser interessanten Arbeit. Die Methode ergibt sich aus dem Gegenstand der Darstellung mit Notwendigkeit. Zuerst werden die chinesischen Quellen zusammengetragen. Sie bekunden inwieweit Zweck, Form und Farbe in Verbindung standen und mit Bedeutung im Ritual Dienst ausgestattet waren. Ein großer Teil der Jade fand ausschließlich im Kult Verwendung. Daneben kommt es als Zeremonial- und Verwaltungswappen den Datierungen? Allzu leicht schleichen sich Händlerzeichnungen in das Buch ein. Nur sichere Grabungen können Auskunft geben. Die Schaffung einer Stilkunde wird wohl den besonders schwereren Bestimmungen vorausgehen müssen. Ein Teil der Stücke gehört zur Plastik und gehorcht anderen Gesetzen. Diese Beziehung merkt Una Pope Hennessy. Viele Datierungen sind gar nicht zu halten. Man kann bei einem so entwickelten Stück wie der berühmten Krote (Taf. 4) nicht zwischen Hsia und Shang ansetzen. Diese Bereiche gehören der Sage an. Auch die Han Datierung eines Siegels (Taf. 36) darf um mehr als ein Jahrtausend nach vorne gerückt werden. Überhaupt die Siegel! Da Taf. 52 die bedenklichen Sachen auf Taf. 1 und 64 bedürfen einer Datierungsberichtigung. Hingegen scheint die Bestimmung des Gerats viel besser gelungen. Besondere Sorgfalt wurde auf die Auswahl der Abbildungen gelegt, die zum Teil in Farben gegeben sind. Sie machen mit ihren leicht auffindbaren Bedeutungsbestimmungen den Band zu einem einzigartigen Sammlerhandwerkzeug.

Wenn die Arbeiten R. L. Hobsons des bedeutendsten Kenners chinesischer Keramik in England die gleiche Einstellung haben, so bedeutet das eine weise Selbstbeschränkung. Das Interesse ist vor allem für die Frühzeit ein leidenschaftliches. Alle Bestimmungen schwanken. Das künstlerische Ausmaß können wir erst ahnen. Jede neue Veröffentlichung sollte daher ein Dokument der jüngsten Feststellungen sein, die man wiederum Sammlern und Händlern verdankt, ist doch die Herkunft der meisten Stücke vom undurchdringlichen Schleier des Importeurs Geschäftsgeheimnisses umgeben. Das jüngste Standardwerk herausgegeben von R. L. Hobson und A. L. Hetherington heißt •Die Kunst des chinesischen Töpfers• (The Art of the Chinese Potter, Ernest Benn London 1923). Der Titel gibt schon die Einstellung. Wie bei dem Mappenwerk Rivières große Qualität in guten Abbildungen Etwa 200 Stücke! Die Engländer haben vollkommen Recht auch die sorgfältigsten Beschreibungen helfen nichts ohne die Abbildungen, die selbst schon ein höchst unvollkommener Ersatz der Betätigung bleiben. Daß man nicht über Ming Porzellan hinausgeht, rechtfertigt •Die Kunst• (im Gegensatz zum bei. Sonst wenig Text. Das neueste Material englischer Privatsammlung n. z. v. g. l. o. s. nicht geschickt, sondern von der Tang Zeit ab nach geographischen Gruppen geordnet. Benutzbar ohne die ganze Riesenliteratur über dieses Gebiet. Anmerkungen und Hinweise in dem Begleittext verarbeitet. Was Reproduktionen geben können ist erreicht. Höchstens ein Teil der Farbtafeln laßt Wünsche unbefriedigt. Man bevorzugt bei Benn jetzt den Dreifarbendruck nach sorgfältig kolierter Photographie. Die Irrisat on geht dabei verloren. Die Reproduktionen Rivières haben gezeigt, daß man sie retten kann. Vor allem erhalten durch das neue Verfahren Grabplastiken etwas Flaches (Taf. 10-22) für diese Stücke wäre Rückkehr zur reinen Farbphotographie zu empfehlen. Aus der Tang Zeit sieht man

in dem Buch unerhört entwickelte Stücke. Die gewappneten Männer der Grabkeramik kommen übrigens nicht alle vom buddhistischen Himmelswächter, daneben gibt es einen Ritterschutypus früherer Entstehung. Unvergleichlich ist der Überblick über die Chin- und Kuan-Arbeiten, die Meisterwerke der Sung-Zeit. Es bilden sich langsam Begriffe heraus, die man mit den überlieferten berühmten Namen identifiziert (so auch das Ting yao). Man fasse die Begriffe nicht zu eng. Vielleicht bewahrt uns Korea noch große Überraschungen. Die neuesten Typen sind pläzand vertretend, so das mit rotgrünen Blumen ranken bemalte Tzu chon, das seladonartige Ju yao, die temmoku-ähnlichen Grabfunde der Provinzen Honan und Kiang st. In den letzten Jahren hat gerade diese Gruppe ungeahnte Bereicherung erfahren. Die abschließenden Ming-Stücke sind von seltener Schönheit.

Der jüngste Band des Verlags Bann erinnert an eine erstaunliche Lücke: es gibt keine Einführung in die chinesische Plastik. Diese bringt jetzt Leigh Ashton (*An Introduction to the Study of Chinese Sculpture*, 1924), der Assistent des Victoria- und Albert-Museums. Ihm werden noch viele folgen. Wie Waley verwertet er Geschichte und Texte, ohne jemals das Wesentliche der Kunstentwicklung, aus dem Auge zu verlieren. Die zahlreichen Tafeln beschränken sich auf wenig Bekanntes, meist vom Autor in England und Amerika überprüfbares Material. Ashton eröffnet einen Feldzug gegen das Entzählen der Figuren. Sein Vorschlag, Einzelköpfe von der wissenschaftlichen Veröffentlichung aus auszuschließen, verdient ernsthafte Beachtung. Die Einteilung wirkt sehr übersichtlich. Zwei besonders interessante Stücke vorbuddhistischer Plastik verdankt der Autor O Sirén. Die Frage der Han- oder Wei-Grabkeramik kann auch nach der neuesten Behandlung nicht als gelöst angesehen werden. Die Schichtung des Wei-Stils und die Verarbeitung des Gandhara-Einflusses liegt wohl noch komplizierter als angenommen wird. Einzige ikonographische Irrtümer haben sich eingeschlichen. Tafel 18 zeigt den Buddha mit zwei geschmückten Heilsbringern, nicht mit dem Mönchspaar. Eine gleiche Darstellung aus dem Jahre 537 veröffentlicht das Werk Toyo Byōtsu Taikwan auf Taf. 76, es hat Ashton an scheinend auch im Textteil nicht zur Verfügung gestanden. Die jugendliche Gestalt auf Taf. 32, Fig. 2 stellt sicher nicht den stets alten Mönch Ananda vor. Auch Taf. 32, Fig. 3 ist falsch gedeutet, das ist kein Amida, sondern wie Toyo Byōtsu Taikwan Taf. 157, ein Bodhisattva am Schmuck. Kennlich Tafel 34 und 35 sind leider verwechselt. Den Heiligenschein als Reduktion des entfalteten Schlangenhauptes zu deuten scheint doch sehr kühn und steht im Gegensatz zu der sonst von Ashton beobachteten Vorsicht. Einige Zufruhdatierungen lassen sich nicht halten (Taf. 22, 30, Fig. 2, 31, Fig. 1 u. 2). An die Einheitlichkeit des Tuang-fang-Altars vermag ich noch nicht zu glauben. Die kleinen Irrtümer können den Eindruck der Gesamtleistung nicht abschwächen. Die Veröffentlichung gehört auf diesem Gebiet schon durch ihre ganze Einstellung zu den verdienstlichsten Arbeiten der letzten Jahre, verteilt sie doch die künstlerischen Akzente auf die Frühzeiten und schließt wie Waley ab. Was die Einzelrecherche mühsam erarbeitet hatte, mußte endlich in eine zusammenfassende Übersicht gebracht werden.

Alfred Salmony

*Joseph Dahlmann S. J.: Japans älteste Beziehungen zum Westen 1542—1614 in zeitgenössischen Denkmälern seiner Kunst. Ergänzungshefte zu den Stimmen der Zeit. Freiburg i. Br. 1923. Herder & Co.*

Der Verfasser, Professor der deutschen Literatur an der Kaiserlichen Universität in Tokyo, behandelt den Bilderschmuck einer Gruppe von Wandschirmen (Byōbu), von denen einige in einer der Tokugawa-Zeit gewidmeten Anstellung des Historischen Institutes zur Erforschung Altjapans im Jahre 1917 zu sehen waren. Die Wandschirme, von denen zwei dem kaiserlichen Huischalt, einer dem Ueno-Museum in Tokyo und die übrigen Privatleuten gehören, zeigen Szenen aus der Zeit der ersten Berührung Europas und Japans aus der Wende des 16. Jahrhunderts, wo der portugiesische Handel und die katholische Kirche einen großen Einfluß auf das Inselreich gewannen, der bald darauf der Staatsraison der Tokugawa-Regierung zum Opfer fiel. Die Komposition dieser Schirmbilder ist in allen Fällen wesentlich die gleiche: auf der einen Seite sieht man ein eben eingelaufenes europäisches Schiff und den Einzug der prächtig gekleideten Ankömmlinge in eine japanische Stadt, auf der anderen christliche Kleriker — Jesuiten, Dominikaner und Franziskaner — mit kirchlichen Funktionen beschäftigt oder in ihren Häusern ruhend. Dahlmann erblickt in den einziehenden Europäern Kaufleute: ich vermute nach ihrer feierlichen Tracht und Haltung, daß sie eher hohe Beamte sind. Auf einem ganz ähnlichen Schirm, aus dem Besitze des Kronprinzen Ruprecht, der 1912 in der Berliner Kunstakademie ausgestellt war, ist in der Tat die Abreise der von Don Guzman, Gouverneur der Philippinen im Jahre 1597 an den japanischen Reichsverweser Hideyoshi geschickten Sondergesandtschaft dargestellt (nach Kummel, Katalog der Ausstellung alter ostasiatischer Kunst, 1912). Den kulturhistoriker wird es sicherlich am meisten interessieren, hier einen Blick auf die damaligen christlichen Kirchen Japans zu werfen, die im Beginne der Tokugawa-Zeit restlos zerstört worden sind. Sie haben kaum eine Ähnlichkeit mit

europäischen Kirchenbauten sondern sie sehen von außen wie gewöhnliche japanische Häuser aus im Innern aber etwa wie die einfachen Kapellen die man heute noch in den Klöstern der buddhistischen Zen Sekte findet. Auch die Wohnungen der Geistlichen sind außen und innen ganz im japanischen Stile gehalten. Der Schauplatz aller dieser Szenen ist wie Dahlmann ohne Zweifel richtig annimmt, Nagasaki. Die meisten Schirme, die Dahlmann bespricht scheinen von einem Künstler der Kano-Schule gemalt zu sein — Dahlmann hält ihn für einen Christen —, der diese Vorwürfe offenbar aus eigener Anschauung gekannt und ihre Darstellung zu seiner Spezialität gemacht hat. Vielleicht ist er identisch mit dem Kano Naizen, der den Schirm des Kronprinzen Ruprecht signiert hat.

E. Grosse

*George Coedès Bronzes Khmèrs (Ars Asiatica Bd 5) Verlag G van Oest et Cie. Paris und Brussel.*

Ars Asiatica die Serie des Verlags van Oest, tritt immer mehr in den Dienst der französischen Orient schule. Dieser in Hanoi zentrierte Kreis besteht im Wesentlichen aus Philologen Goloubew ist dort der einzige Kunsthistoriker von Fach. Wenn sich diese Schule der Kunst zuwendet so handelt es sich zunächst um Materialbeschaffung. «Kunde» würde Strzygowski sagen. Auslese und Neuentdeckung reserviert man dem pompösen Rahmen der Ars Asiatica. Einzelfunde und Forschung bleiben im Bulletin. Der prächtige Tafelband soll auch dem Kunstfreund begehrenswert erscheinen.

Als fünfter Band der Serie liegt «Bronzes Khmèrs» von George Coedès, dem Bibliothekar von Bangkok, vor. Wie seine beiden Vorgänger bringt auch dieser Band neues und überraschendes Material. Dies entnimmt Coedès den Museen von Phnom Penh und Bangkok und zumeist siamesischen Privatsammlungen. Auf eine historische Reibung der Denkmäler verzichtet er von vornherein. Damit wird sich die Kunstforschung auf die Dauer nicht zufrieden geben können. Breiten Raum nehmen ikonographische Fragen ein. Das interessante Problem des Buddha oder Vishnu auf dem Naga wird besonders ausführlich behandelt.

Coedès Feststellungen sind von großem Interesse und zeigen wieder, daß jedes asiatische Volk aus dem brahmanischen und buddhistischen Pantheon machte was ihm gefiel. Über den Bereich der Khmer Kunst glaubt Coedès nur in vier zum Schluß angehangenen Tafeln hinauszugehen. Davon zeigt die erste malaische Bronzen aus dem Süden der siamesischen Halbinsel. Sie entsprechen dem letzten Stil der Borobudur Reliefs so sehr daß man sie gleich datieren kann d. h. ins 10. bis 11. Jahrhundert. Seltsam daß Coedès der im Bulletin der Orient Schule den berühmten Aufsatz über das vergessene Sumatra Reich von Grivajaya schrieb nicht die Möglichkeit der Beziehung sieht. Die beiden folgenden Tafeln mit siamesischen Bronzen und eine mit Zink und Tonpasten sind eigentlich die einzigen die für die Beurteilung der abgebildeten Stücke nicht ausreichen. Aber man sieht doch daß es sich um späte und schwache Plastiken des Thai Reiches nach Ayuthia nach der Mitte des 14. Jahrhunderts handelt.

Der große Irrtum des Buches besteht darin daß der Rest als Khmèr angesprochen wird. Tafel 13 zeigt einen tanzenden Shiva mit farbigen Einlagen im Schmuck die der beschreibende Text übrigens verschweigt. Ist diese Technik außerhalb von Nepal und Tibet nachgewiesen? Der ganze Charakter der Bronze verweist auf Nepal. Was nun die siamesischen Bronzen der Vor Thai Zeit anbelangt, so sind die einfach für die Khmèr annektiert worden. Bis um 1250 wechselt die Rasse im Menam Tal. Aber nicht die Khmèr allein sind dort kunstschaffend tätig wenn sie auch lange ausschlaggebend sein mochten. Der spätere siamesischen Landschaft wohnen besondere Lebensgesetze inne, die auf die wech selnden Bewohner wirkten. Für die volkische Unterscheidung der Urheber von Kunstwerken muß die vergleichende Beobachtung noch unendlich geschärft werden. Die ikonographische Anordnung des Bandes erschwert die Trennung. Rein siamesisch wirken Tafel 8 und 9. 2. Tafel 24 scheint relativ späte Thai Bronzen abzubilden. Tafel 30 steht Nepal oder Laos näher als Cambodgia.

Der Text zu den unbekannten und aufschlußreichen Kunstwerken ist musterhaft sachlich gehalten. Kein Werturteil läuft mit unter. Als erste Feststellung behält ein solches Buch seinen Wert. Über das künstlerische Wesen der Khmèr Bronzen ist nichts gesagt. Jede Verknüpfung fehlt. Wir stehen eben in Hinterländern am Anfang der Forschung.

Der Verlag hat besondere Sorgfalt auf den Druck der Tafeln verwandt, sie sind restlos geglückt.

Alfred Salmons



✱

Satz und Druck des  
Jahrbuches der asiatischen Kunst  
besorgte die Offizin von Julius Klinkhardt  
in Leipzig

Den Entwurf für Einband  
und Titelblatt fertigte Professor  
Dr. Emil Preetorius München  
Die gesamte redaktionelle Leitung des  
Unternehmens lag in den Händen  
des Herausgebers

---

Das Jahrbuch  
der asiatischen Kunst  
wird in der Folge auch heftweise  
erscheinen derart daß vier Hefte  
einen Jahresband ergeben  
Anfragen und Beiträge  
sind immer  
direkt an die Adresse des Verlages von  
Klinkhardt & Biermann Leipzig Liebigstraße 6  
zu richten der sie seinerseits an den  
Herausgeber weiter  
leiten wird

✱

# ORIENTALISCHE KUNST

**Ernest Fenollosa: Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst.** 2 unveränderte Aufl. Übersetzt von Fr. Mücke, bearb. von Shinkichi Hara. 2 Quartbände in Halbleder. Mit 260 Abbildungen auf 191 Tafeln, darunter 15 mehrfarbig. XXVIII, 228 u. XI, 240 S. Preis 80 — Gm. In handgebundenen Ganzleiderbänden Preis 140 — Gm.

Der Zweck dieses Buches ist aus erster Hand stammendes Material für eine wirkliche Geschichte der ostasiatischen Kunst zusammenzutragen in einer Form, daß der Gelehrte und Sammler, der Freund des Orients und der Asienreisende sie mit Interesse liest. Also eine wirkliche Geschichte der Kunst soll gegeben werden, nicht eine Darstellung des Kunstgewerbes wie in den meisten Büchern. Auch die zahlreichen Abbildungen sind meist Reproduktionen nach Gemälden und Zeichnungen.

**Oscar Rucker-Embden: Chinesische Frühkeramik.** 2. Aufl. Quartband in Ganzleinen. Mit 42 Textabbildungen und 47 Tafeln, davon 24 in Dreifarbendruck. X, 174 Seiten. Preis 50 — Gm., in handgebundenem Ganzleiderband 85 — Gm.

Das Werk behandelt die frühen keramischen Arbeiten Chinas bis zur Wende des 14. Jahrhunderts und umschließt jenen großen Zeitabschnitt, der mit den unglasierten Arbeiten von primitivster Form beginnt, dann in rasch ansteigender Kurve die Entwicklung bis zum Höhepunkt künstlerischen Könnens vollzieht. Dem Sammler wird das Schlußkapitel besonders willkommen sein, wenn der Verfasser seine Erfahrungen auf dem heiklen Gebiete der modernen Fälschungen mitteilt.

**A. L. Hetherington: Chinesische Frühkeramik.** Mit Einleitung v. L. R. Hobson. Übersetzt von E. Junkelmann. Quartband in Ganzleinen. Mit 100 Abbildungen auf 45 Tafeln, davon 12 farbig. XX, 168 Seiten. Preis 60 — Gm., in handgebundenem Ganzleiderband 100 — Gm.

Das Buch beschreibt die Töpferarbeiten der Chou- und Han-, Sung-, Jin- und der anschließenden Perioden bis zum Chien Jao lun. Das letzte Kapitel bringt Zusammenfassungen über Marken und Inschriften, Namensausprüche, ein Glossar und Bibliographie in Auswahl. Die englische Ausgabe war bald nach Erscheinen vergriffen und ist, da die Platten abgeschlossen wurden, nicht mehr aufgelegt worden.

**A. Fonahn: Japanische Bildermünzen.** Übersetzt von E. Junkelmann. Lexikonaktband in Ganzleinen. Mit über 188 Abbildungen auf 23 Tafeln. 19 Seiten Text. Preis 10 — Gm.

Die Absicht der Schrift ist dahin gerichtet, die Namen der Bildermünzen (E=sen) mit lateinischer Transkription wiederzugeben mit Bemerkungen über die Bedeutung der Namen und Bilder.

**Sammlung Henri Moser-Charlottenfels: Orientalische Waffen und Rüstungen.**

Großfolioband in Halbleder. 45 Lichtdrucktafeln, darunter 9 farbige und 1 farbiges persisches Titelblatt mit persischen Lettern. XVIII Seiten mit 2 Textabbildungen. Preis 200 — Gm.

Die Moser'sche Sammlung orientalischer Waffen und Rüstungen ist die größte derartige Waffensammlung in Privatbesitz und enthält Stücke von unschätzbarem Wert, die ein zweites Mal nicht entstehen. Zum größten Teile sind dieselben mit Edelsteinen oder Halbedelsteinen besetzt, haben Ornamente aus Silber und Gold — bei den Schw- und Hebewaffen finden wir Griffschalen aus Elfenbein, Walroßzahn, Knoße, Panzerstangen und Schienenbeschläge aus goldausgetriebenem Stahl und mit Edelsteinen besetzt oder auch aus zueilertem Silber.

**Kusejr 'Amra. Lustschloß des Kalifen Achmed.** Textbd. mit 146 Textabb. und 1 Karte. X, 238 Seiten. Tafelband in Folio mit 41 z. T. farbigen Tafeln und III Seiten. In 2 Ganzleinenbänden. Preis 110 — Gm.

Es ist dies eine der merkwürdigsten Entdeckungen auf dem Gebiete byzantinischen und arabischen Mittelalters, dieses Lustschloß in der Wüste, das einzig erhaltene von mehreren, die der Kalif Achmed (geb. 836) ausführen ließ. Man meint einen römischen Palast aus dem 4.—5. Jahrhundert vor sich zu haben. Sie steht etwas außerhalb der Mauer der Antike in der einem römischen Bade entsprechenden Gesamtanlage wie in den Malereien, welche Seitenwände und Tonnengewölbe zieren.

**Otto Pelka: Ostasiatische Reisebilder im Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts.** Quartband in Ganzleinen. 58 Seiten. Mit 224 Abbildungen auf 87 Tafeln in einfarbigem Lichtdruck. Preis 70 — Gm.

Im 17. Jahrhundert erschienen die berühmten Reisewerke über Indien, China und Japan von Kircher, Dapper, Peter van der Aa und Peter de Goyere. Der Verfasser hat aus den zahlreichen Kupferstichen dieser Bücher jene entnommen, die dem Kunstgewerbe des nachfolgenden Jahrhunderts als Vorbilder seines Bildschmuckes gedient haben. An Abbildungen einer Wandbespannung in den Trimmern der Münchner Residenz und eines Schreibschreines im Leipziger Kunstgewerbe-Museum wird der interessante Nachweis erbracht, daß das Kunstgewerbe durchwegs die Literatur kopiert hat. Das Werk enthält die merkwürdigen Stücke dieser frühen Reisewerke, die im Original vor Sammlern bekannt sind, der Allgemeinheit. Die Landschaftsbilder aus China und Japan, Persien und Indien sind für die Geschichte der geographischen Darstellung wichtig, die Abbildungen von Volkstypen und Volksgebräuchen sind kulturgeschichtlich und ethnographisch beachtenswert.

VERLAG KARL W. HIERSEMANN, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 29



# ORIENT-BUCHHANDLUNG HEINZ LAFAIRE / HANNOVER

Ebhardtstraße 8

Spezialbuchhandlung für Literatur, Kunst, Wissenschaft  
des nahen und fernen Ostens

VERLAG / SORTIMENT / ANTIQUARIAT

Publiziert im eigenen Verlag Werke aus allen Gebieten der Orientalistik und  
unterhält ein umfangreiches Lager von alten und neuen Büchern  
über den Orient, sowie von Texten in  
orientalischen Sprachen

★

Verlagsprospekte, Antiquariatskataloge und Mitteilungen über Neu-  
erscheinungen werden an Interessenten auf Verlangen kostenlos verschickt

## GLENK-WORCH

ANTIQUITÄTEN

SPEZ.: ALT-CHINA

ANKAUF

VERKAUF

Unter den Linden 31 **BERLIN** Zentrum 4629 u. 7789

# EDMUND MEYER

BUCHHANDLUNG UND ANTIQUARIAT  
BERLIN W 35 / POTSDAMER STR 28

## ASIATICA LITERATUR KUNST PHILOSOPHIE

ANKAUF EINZELNER WERKE UND GANZER  
BIBLIOTHEKEN, BESONDERS VON WERKEN ÜBER  
PORZELLAN UND FARBEN-HOLZSCHNITTE

VERLAG VON JULIUS SPRINGER IN BERLIN W 9

*Soeben erschienen*

## Altchinesische Bronzen

Von

DR. E. A. VORETZSCH

*XXIV und 335 Seiten mit 169 Abbildungen und einer Landkarte  
Format 21×26 cm Gebunden 75 Goldmark / 18 Dollar*

Das Buch ist das grundlegende Werk über altchinesische Bronzen d. h. Bronzen der Zeit von 2205 v. Chr. bis 960 n. Chr., der Blütezeit asiatischer Bronzekunst überhaupt. Es gibt neben der genauen Beschreibung der Kunstwerke und ihrer Ornamente die für den Sammler so unerlässlich notwendige Wissenschaft von Erkennungsmerkmalen der alten Bronzen, der Art ihrer Herstellung und der Fälscherkünste.

Das Werk stützt sich in der Hauptsache auf die etwa 800 Stück umfassende Sammlung des größten chinesischen Sammler auf dem Throne des Kaisers Chu sien lung

LIBRAIRIE G. VAN OËST & C<sup>ie</sup>, EDITEURS  
63, Boulevard Haussmann, PARIS (VIII<sup>e</sup>) 4, Place du Musée, BRUXELLES

EXTRAIT DU CATALOGUE:

## Ars Asiatica

Études et Documents publiés par VICTOR GOLOUBEV

*Sous le patronage de l'École Française d'Extrême Orient*

## Six Monuments de la Sculpture Chinoise

par EDOUARD CHAVANNES, Membre de l'Institut

L'ouvrage forme un beau volume in 4<sup>o</sup> (26 1/2 x 34 1/2 cm) et contient outre les études de M Edouard Chavannes, 52 planches hors texte, tirées en héliotypie *Epuisé*

## Sculptures Çivaïtes de l'Inde

par AUGUSTE RODIN, AN COOMARASWAMY, E B HAVELL et VICTOR GOLOUBEV

Ce volume d' *Ars Asiatica* débute par des pages inédites du maître Auguste Rodin sur la *Dance de Çiva*, écrites en 1913 et publiées pour la première fois. Notre volume contient ensuite les études suivantes

Notice sur l'entité et les noms de Çiva par AN COOMARASWAMY

La trimurti d'Elephanta, par E. B HAVELL.

La Descente de la Gangâ sur terre à Mavalpuram, par V. GOLOUBEV

L'ouvrage est illustré de 47 belles planches hors texte, en héliotypie, reproduisant sous divers aspects l'ensemble et les détails des œuvres et des monuments décrits dans ce volume

Un beau volume in 4<sup>o</sup> Jésus (26 1/2 x 34 1/2 cm), tiré sur papier d'Arches à la cuve. Prix 150 francs

\*Il a été tiré de ce volume 15 exemplaires de grand luxe, sur papier Imperial du Japon numérotés de 1 à 15. Prix 300 francs

## Le Sculptures Chames au Musée de Tourane

par H. PARMENTIER

*Chef du Service Archéologique de l'École Française d'Extrême Orient*

Le musée de Tourane offre un ensemble unique d'œuvres Chames, dont nous donnons la reproduction et la description dans l'ouvrage de M Parmentier. Cet ouvrage sera une véritable révélation pour les archéologues et les curieux. La statuaire moderne y trouvera sans doute la source d'inspiration nouvelles

Un beau volume in 4<sup>o</sup> Jésus (26 1/2 x 34 1/2 cm), contenant une carte archéologique de l'Annam et 64 reproductions de sculptures réparties sur 30 planches hors texte en héliotypie, tiré sur papier pour fil Lafuma. Prix 125 francs

## Bronzes Khmèrs

*Fluide basée sur les documents recueillis dans les collections publiques et privées de Bangkok et sur les pièces conservées au Palais Royal de Phnom Penh au Musée du Cambodge et au Musée de l'École Française d'Extrême Orient*

par GEORGES COEDÈS, Conservateur de la Bibliothèque Nationale de Bangkok

Ce volume est surtout un recueil de matériaux pour servir à l'étude de l'art du bronze dans l'ancien Cambodge. L'auteur a rassemblé tous les renseignements qu'il a pu recueillir sur l'origine, la matière et le style des pièces publiées, et il résume les données iconographiques fournies par ces pièces, avec toutes les indications sur les dimensions, la provenance et la situation actuelle des objets figurés

Un beau volume in 4<sup>o</sup> Jésus (26 1/2 x 35 cm), illustré de 51 planches hors texte en héliotypie en deux teintes, dans la patine des originaux, reproduisant 138 statuettes et autres pièces en bronze de l'art khmer

Le texte et les planches sont tirés sur papier par chiffon Lafuma. Prix broché, 180 francs

Ces volumes sont fournis reliés dos et coins parchemin avec une majoration de 40 francs par volume

TOUS CES PRIX SONT EN FRANCS FRANÇAIS

LIBRAIRIE G. VAN. OEST & C<sup>ie</sup>, EDITEURS  
63, Boulevard Haussmann, PARIS (VIII<sup>e</sup>) / 4, Place du Musée, BRUXELLES

## ANNALES DU MUSÉE GUIMET

Bibliothèque d'Art. Nouvelle série I

EN SOUSCRIPTION

# LA SCULPTURE CHINOISE DU V<sup>e</sup> AU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

*Neuf cents spécimens en pierre, bronze, laque et en bois, provenant principalement du Nord de la Chine, reproduits sur 624 planches, accompagnés d'un texte descriptif et d'une introduction sur l'évolution de la sculpture chinoise du V<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*

par OSVALD SIRÉN

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE STOCKHOLM

L'importante publication que nous annonçons ici est la première qui présente d'une manière si générale et étendue l'évolution de la sculpture chinoise durant ses périodes les plus importantes. Cet ouvrage contient un très grand nombre de monuments qui sont restés jusqu'ici inconnus des savants occidentaux.

L'auteur a consacré plus de vingt années à réunir les éléments de cet ouvrage, qui formera un vaste répertoire de la sculpture chinoise, attendu depuis toujours. Les documents ont été réunis par l'auteur en grande partie pendant ses explorations dans le Nord de la Chine et au Japon, et pour le surplus au cours de ses visites dans les collections publiques et particulières en Europe et en Amérique.

Les documents sont classés non seulement par ordre chronologique correspondant aux dynasties successives, mais aussi en groupes régionaux et par écoles locales. Chaque groupe comporte un titre et les monuments inclus dans ces groupes sont classés chronologiquement.

L'auteur consacre une courte mais substantielle notice à chaque pièce reproduite. À côté de la description des planches, il donne une introduction comportant des considérations générales sur l'évolution de la sculpture chinoise pendant ces neuf siècles.

Cet ouvrage capital, tiré à un nombre restreint d'exemplaires et qui sera rapidement épuisé, sera complet en cinq volumes de format in 4<sup>o</sup> raisin (225 x 325 cm) comprenant au total 624 planches hors texte en heliotypie, reproduisant plus de 900 spécimens de la sculpture chinoise du V<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle et environ 300 pages de texte.

Le premier volume paraîtra avant le 1<sup>er</sup> décembre 1924.

L'ouvrage sera complet dans le courant de l'année 1925.

**Prix de l'ouvrage en souscription 900 francs français**

*Ce montant sera payable avant la fourniture du premier volume.*

*Nous réservons de modifier ce prix à tout moment étant entendu que la souscription garantit le souscripteur contre toute augmentation de prix, à condition que le montant de l'ouvrage complet soit versé avant le 1<sup>er</sup> septembre 1924.*

## JOHANNES SIEVERS BILDER AUS INDIEN

8° 70 Seiten und 65 ganzseitige Abbildungen auf Tafeln Einbandzeichnung von  
M Sievogl. Geschmackvoll gebunden 6 G M

Numerierte Vorzugsausgabe auf besonderem Papier mit sign Radierung von  
M Sievogl Nr 11—110 in Ganzleder 100 G M Nr 111—210 in Ganzseide 60 G M

„Ein Buch, das der Erinnerung der Lebens und Schönheitsfreude dienen soll! Mit dem Auge  
des Künstler aus der überwältigend bunten Welt Indiens ausgewählt sieben malerische Städte  
ansichten überraschende Durchblicke packende Volksstetten Denkmäler hindustischer wie isla  
mischer Kunst an uns vorüber Der Text ist als diskrete Begleitung gedacht Er bietet eine Fülle  
von Hinweisen die den ästhetischen Genuß vertiefen und ihm mancherlei kulturgeschichtliche Be-  
lehrung hinfügen“

William Cohn (Kunstchronik).

★

## PETER JESSEN JAPAN / KOREA / CHINA

Reisestudien eines Kunstfreundes Kl 8° 168 Seiten mit 72 Abb Gebunden 3 G M

Einer der bekanntesten Spezialgelehrten für Ostasien hat Jessens Buch für das beste erklärt, das  
in so knapper Form über Ostasiens Volk und Kunst geschrieben wurde Sorgsam ausgewählte Bilder  
in ausgezeichneter Wiedergabe erleichtern die Anschauung

„Nur ein kleines Buchlein, aber von großem inneren Wert“

(Berliner Borsensetzung.)

VERLAG VON E A SEEMANN • LEIPZIG

# HUGO MEYL MÜNCHEN

KAROLINENPLATZ NR. 1

---

---

OSTASIATISCHE KUNST - ANTIQUITÄTEN  
CHINA - JAPAN - INDIEN





# ZUR KULTUR UND KUNST OSTASIENS

---

Otto Fischer / Chinesische Landschaftsmalerei

*Zweite Auflage / Mit 63 Tafeln / Ganzleinenband  
20 G M*

Das schöne Werk muß nicht nur als eine der erfreulichsten Vermehrungen unserer Kunstliteratur, auch als Leistung eines reifen Denkers und genauen Kenners der östlichen Seele mit Freude begrüßt werden  
*Zeitschrift für Bücherfreunde*

Ludwig Bachhofer

Die Kunst der japanischen Holzschnittmeister

*Mit 69 Bildbeilagen, darunter 4 farbigen Tafeln  
Ganzleinen 20 G M Halbleder 25 G M*

Das Werk verbindet höchst glücklich in ausgezeichnete Prosa die Ergebnisse der exakten Wissenschaft (aus der Schule Wölfflins) mit dem Verhalten des Genießers und Nachempfinders vor Kunstwerken. Textinhalt und Reproduktionen dieser kunsthistorischen Arbeit sind von bleibendem Wert  
*Prager Presse*

Friedrich Perzynski / Von Chinas Gottern

Reisen in China

*Mit 80 Bildtafeln, darunter 2 farbigen Lithdrucktafeln  
In Halblederband 32 G M*

Auf den achtzig Bildtafeln des schönen Quartbandes sind die herrlichsten Skulpturen und Bauten Chinas abgebildet, viele bei uns noch unbekannt, manche auch aus europäischen Sammlungen. Der Verfasser ist diesen schönen Dingen nachgereist und erzählt von seinen chinesischen Fahrten höchst lebendig, zuweilen vielleicht etwas burleskos, aber immer interessant und frisch  
*Hermann Hesse*

---

KURT WOLFF VERLAG MÜNCHEN

## JOHANNES SIEVERS BILDER AUS INDIEN

8° 70 Seiten und 65 ganzseitige Abbildungen auf Tafeln Einbandzeichnung von  
M. Slevogt Geschmackvoll gebunden 6 G M

Numerierte Vorrugsausgabe auf besonderem Papier, mit sign. Radierung von  
M. Slevogt Nr 11—110 in Ganzleder 100 G M Nr 111—210 in Ganzseide 60 G M

Ein Buch, das der Erinnerung der Lebens- und Schönheitsfreude dienen soll! Mit dem Auge  
des Künstler aus der überwältigend bunten Welt Indiens ausgewählt, ziehen malerische Städte  
ansichten überraschende Durchblicke packende Volksszenen Denkmäler hindustischer wie isla  
mischer Kunst an uns vorüber Der Text ist als diskrete Begleitung gedacht. Er bietet eine Fülle  
von Hinweisen die den ästhetischen Genuß vertiefen und ihm mancherlei kulturgeschichtliche Be  
lehrung hinzufügen

William Cohn (Kunstchronik)

★

## PETER JESSEN JAPAN / KOREA / CHINA

Reisestudien eines Kunstfreundes Kl 8° 168 Seiten mit 72 Abb Gebunden 3 G M

Einer der bekanntesten Spezialgelehrten für Ostasien hat Jessens Buch für das beste erklärt,  
n so knapper Form über Ostasiens Volk und Kunst geschrieben wurde Sorgsam ausgewählte B  
in ausgerechneter Wiedergabe erleichtern die Anschauung

Nur ein kleines Buchlein aber von großem inneren Wert ♡ (Berliner Borsenw

VERLAG VON E A SEEMANN • LEIPZ

# HUGO MEYER

## MÜNCHEN

KAROLINENPLATZ NR. 1

OSTASIATISCHE KUNST - ANTIQUITÄTEN  
CHINA - JAPAN - INDIEN

UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT / STUTTGART

# DAS LICHT DES OSTENS

Die Weltanschauung des mittleren und fernen Asiens  
**INDIEN—CHINA—JAPAN**

und ihr Einfluß auf das religiöse und sittliche Leben, auf Kunst und Wissenschaft der Länder

unter Mitwirkung von Museumsdirektor Dr. Otto Fischer, Prof. Dr. Karl Florenz,  
Prof. Dr. Alfred Forke, Privatdoz. Dr. J. W. Hauer, Prof. W. Gaudert, Geh. Reg.-  
Rat Prof. Dr. Hermann Jacobi, Geh. Hofrat Prof. Dr. Julius Jolly, Prof. Dr. W. Kiehl,  
Dozent Luc. Dr. W. Oehler, Prof. Dr. G. Olpp, Prof. Dr. Walther Schubring  
Professor Dr. R. Stübe, Privatdozent Dr. L. Weitsch für breite Kreise dargestellt

Herausgegeben von **MAXIMILIAN KERN**

604 Seiten Quart mit 408 Abbildungen und 4 Kunstbeilagen. In Halbleinen gebunden Gm 32 —  
(Schw Fr 42 —) in Halbleder gebunden Gm 46 — (Schw Fr 62 —)

Wer den Osten wirklich kennen lernen und zu seiner Bewertung Stellung nehmen will — eine Notwendigkeit, der sich kein Gebildeter heute mehr entziehen darf — wird in diesem Buche den besten, weil unbefangenen und streng sachlichen Führer finden. Ein besonderer Vorzug besteht darin, daß auch die Kunst mit in den Kreis der Betrachtungen einbezogen wurde. In rund 240 Abbildungen ihrer besten Werke ist eine klare Übersicht über die Kunst des mittleren und fernen Ostens geboten, die man sich sonst in einer Reihe von Werken mühsam zusammensuchen muß.

Professor Dr. O. Franke, Hamburg schrieb an den Herausgeber u. a.

Ihr Werk wurde schon jetzt als das weitaus ergiebigste und wissenschaftlichste Sammelwerk über Asien erklärt, das bis jetzt in deutscher Sprache vorhanden ist.

Zu haben in allen Buchhandlungen

## KANG-HSI

EINE BLÜTE-LPOCHE DER CHINESISCHEN PORZELLANKUNST  
von **WALTER BONDY**

Mit 16 Abbildungen im Text, 109 Tafelbildern in Netzzätzung  
und 6 Tafeln in Vierfarbendruck

In Halbleinen G.-M. 25 —

Bondy erweist sich als ein gründlicher Kenner des Materials. Es ist mir lange kein Werk in die Hand gekommen, von dessen Bildmaterial ich so ohne Einschränkung entzückt gewesen bin, wie dieses.

Ihr Roland Schacht in Berl. Borsen 19 J

Das Bildmaterial ist vorzüglich und macht durch seinen Umfang, die gute Ordnung und die ausgezeichnete Reproduktion dieses Buch zu einem der wertvollsten auf einem Gebiete, das bisher von der deutschen Fachliteratur vernachlässigt wurde.

(Paul Daudsch in Berl. Borsenkurier)

**BUCHENAU & REICHERT / VERLAG**  
MÜNCHEN / NYMPHENBURGERSTR 33